

صورة الغرب

في الشعر العربي الحديث

الدكتور إيهاب النجدي

إهـــــــداء ٢٠١٤

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود
البابطين للابداع الشعرى
الكويـــــت



صورة الغرب في الشعر العربي الحديث

الدكتور إيهاب النجدي

الكويت

2008

راجعه وأعدّه للطبع

محمود البجالي

الصف والتنفيذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

تصميم الغلاف

محمد عبدالوهاب

فهرسة مكتبة الكويت الوطنية أثناء النشر

811.9 النجدي، إيهاب.

صورة الغرب في الشعر العربي الحديث/ إيهاب النجدي - 1 - الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2008

819 ص ؛ 24 سم

ردمك: 3 - 50 - 75 - 99906 - 978

1 - الشعر العربي - تاريخ ونقد - العصر الحديث. 2 - الغرب في الشعر العربي - دارسات.

أ - العنوان ب - مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. الكويت (ناشر)

ردمك: ISBN : 978 - 99906 -72 - 50 - 3

رقم الإيداع : Depository Number: 137 / 2008

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

E-mail : kw@albabtainprize.org

إهـداء

إلى أمي ...

وهي تغزل الحياة بخيوط الصدق والعطاء

إلى من غرست الأمل الوضاء في قلبي ...

.. فأثمر حنينا لا ينتهي !

عشتِ لنا .. نبعًا للمحبة .. والطيبة ..

ونورًا يهدينا سواء السبيل

إيهاب

التصديـــــر

موضوع هذا الكتاب هو ابن الساعة، إذا أردنا التوصيف الموجز، فمفهوم الغرب، وتجليات صورته، وثمار علاقته بالشرق، وكيف يكون الحوار معه – أو مع أي آخر – جسرًا لتلاقح الثقافات وتلاقي الحضارات، كلها محاور تشغل الأذهان في الوقت الحاضر، وتمتلئ بها دوائر الجدل والنقاش، وإذا كان الأدب والشعر منه خاصة، قد أقصي عن تلك الدوائر، فإن هذه الدراسة تعيده إلى مركز الدائرة، محاولة بجهد دؤوب أن تستبصر الآخر الغربي – كما هو وليس كما نريد – وأن ترسم أبعاد صورته كما بدت في إبداع الشعراء العرب في العصر الحديث.

إن كل الجهات الأدبية والسياسية والدينية والاقتصادية مطالبة بالحضور لصنع حوار حضاري، عندما تشتد صيحات الصراع والعولمة الماحية للخصوصيات الثقافية والساعية نحو النهايات، وهو حوار نريده ونسعى إليه، ليس فقط لأن الحكمة ضالة المؤمن، ولكن لأنه الوسيلة الأجدى للتعرف والتعارف، وبناء سبل السلام بدل التناطح والصدام، وهكذا يمكن فهم قوله تعالى في كتابه المبين: ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ (الحجرات ١٣).

وصورة أمة في أدب أمة أخرى، مطلب حيوي، يؤكد أهميته المشتغلون في مجال الأدب المقارن، لدوره في توجيه العلاقات الدولية بين الشعوب من جهة وبين قادة تلك الشعوب من جهة ثانية. ومن هنا سعت هذه الدراسة الجديدة إلى تحقيق جملة من الأهداف، لعل أبرزها الكشف عن رؤية الشاعر العربي للآخر بأبعاده السياسية والإنسانية والجمالية، فضلاً عن ثنائية الشرق والغرب، والتي تكاد تكون قضية العصر كله، واشتبكت وما زالت مع جدليات شائكة مثل التراث والمعاصرة، والمادية والروحية والاستبداد

والحرية. كما سعت إلى استجلاء الروح الإنسانية عند الشعراء، وكشفت عن تصور بالغ الأهمية، يتمثل في بُعد الشاعر العربي عن تشكيل صورة ثابتة وحيدة للغرب، وهذا بخلاف الصورة النمطية للشرق في أدب الرحالة الأوروبيين.

إن من أوضح ما يمكن أن تدهشنا به فترة النهضة الشعرية الحديثة، هو تلك الرؤى الإنسانية البديعة، والدعوات الرائدة حقاً، لمعالجة قضية القضايا الآن «الحوار بين الحضارات» فنجد شاعرًا محافظًا مثل محمد الأسمر (ت ١٩٥٦) يمضي إلى مدى وسيع في الإقبال على الآخر، فلا يكتفي بالحوار، أو اللقاء أو التحالف، بل ينادي بالتآخي، وهي دعوة مبكرة، تُثبت فيما تثبت وجهًا من وجوه استشراف الشعراء الدائم للمستقبل:

ما على (الغرب) لو تاخى مع (الشر
ق) فصارا كالروض ماءً وظلا؟!

ولم يكن ذلك أمرًا عارضًا، فقد كان شوقي – أبرز أبناء الكلاسيكية الحديثة – شاعر التسامح والإنسانية:

ما كان مختلف الأديان داعيةً
إلى اختلاف البرايا او تَعاديها
تسامحُ النفس معنًى من مروءتها
بل المروءة في اسمى معانيها

ما بقي لي – في هذه الإطلالة السريعة – غير تقديم جزيل الشكر والتقدير إلى الدكتور إيهاب النجدي على جهده الوافر، والشكر موصول لأمين عام المؤسسة الأستاذ عبدالعزيز السريع ومعاونيه بالأمانة العامة على الجهود المتميزة في إعداد هذا الكتاب للطبع.

والحمد لله من قبل ومن بعد

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت 17 من صفر 1429هـ
الموافق 24 من فبراير 2008م

****

مقدمة

صورة الغرب كما تنعكس في الشعر العربي الحديث، هي موضوع هذه الدراسة، وصورة الغرب ليست الغرب بالتأكيد، لكنها انطباع حقيقة الآخر في مرآة الذات، وهي مقاربة له، وحسبها أن تكون مقاربة عميقة الإدراك، شفيفة الدلالة، أنتجها شعراء النهضة الأدبية الحديثة في مصر، في النصف الأول من القرن العشرين.

وقد تشكلت في الأساس من تأمل الواقع المعيش، وطول الاحتكاك والتحصيل المعرفي، واستقبلتها المخيلة لتنطلق بها عبر قنوات عديدة من الأفكار الموروثة والرؤى الحاضرة، والمشاعر المتداخلة، أي أنها مرت بأكثر من مصفاة حتى استقرت في نهاية المطاف صورة للغرب وصورة منه، نمسك من خلالها بالآخر أو بعضه، وإذا تعذر احتواؤه كل الاحتواء، وتفلت - مثل كل آخر - كما يتفلت الماء من بين الأصابع؛ فإن أثره يبقى ظاهرًا للعيان، والإحساس به يظل موجودًا في حالتيه حارًا وباردًا.

تسعى الدراسة إذن إلى الكشف عن رؤية الذات الشاعرة للغرب بأبعاده الموافقة والمغايرة، واستجلاء الروح الإنسانية التي تتمتع بها تلك الذات، وصلة ذلك بالقيم الفكرية والحضارية والخلقية التي تتكئ عليها، ورصد دعوة الشعراء إلى وحدة إنسانية تنبذ العداء وتؤسس للتسامح والإخاء.

وتكاد المكتبة الأدبية والنقدية تخلو من دراسة تتناول صورة الغرب بأبعادها المختلفة تناولاً موضوعيًا وفنيًا، فكان ذلك محرضًا قويًا على درس هذا الموضوع. لكن الاستفادة لم تكن غائبة من بعض مناهج الدراسات التي عرضت للغرب في الرواية العربية، والتي جاءت تحت عناوين عديدة منها: «صورة الغرب في الرواية الحديثة» - «الرحلة إلى الغرب» - «الصراع الحضاري». كذلك الدراسات الفكرية والتاريخية للرحلات العربية إلى الغرب، والدراسات التي توقفت عند صورة المدن وتجلياتها في الشعر والنثر.

أما دراستي فقد اتخذت سبيلين في سعيها لتحقيق غاياتها : التحليل المضموني، والتحليل الفني، وفي كليهما كان التركيز على شعراء الرحلة إلى الغرب الذين تأسست رؤيتهم على دعامتين: المعرفة ، والتفاعل الإنساني.

واتسعت مساحة الاستكشاف لتضم الاتجاهات الأدبية الرئيسة في تلك الفترة: الاتجاه المحافظ البياني، والاتجاه الديواني، والاتجاه الوجداني. كما اتسعت لتضم أسماء مغمورة، تجاهلها الدرس الأدبي، ووطنت في أودية النسيان، إيمانا من الباحث بأن خريطة الأدب العربي الحديث، لم تكتشف كل معالمها حتى الآن، ولم تزل هناك مناطق مطمورة، وأخرى مجهولة، والتأريخ الحقيقي للأدب لن يتحقق على وجهه الأكمل إلا بالرجوع إلى المصادر الأولى له، والدوريات في هذا الصدد من أغنى المصادر في القرنين الأخيرين. والحق أنه دون ذلك مشقات وأهوال، لكن الحصاد الذي يرتجى وفير خصيب، ذلك إن صحت العزيمة وقويت الإرادة، وثارت نخوة في نفوس القوم، أما الاكتفاء بالقامات الأدبية العالية، والاحتفاء بها دون غيرها، فهو التوقف عند الأشجار الضخمة التي تحجب خلفها أشتاتا من الأزهار والشجيرات، ومن تآزر الجميع يتكون مشهد الغابة المهيب.

وربما أدى اتساع مساحة الاستكشاف إلى استقراء نص متوسط فنيًا لأنه يعطي مضمونا مطلوبًا أكثر مما يعطيه نص راسخ فنيًا، أو الاستقطاع من النص وليس درسه كليا في بعض الأحيان.

وتضم هذه الدراسة فصولا خمسة، وتمهيدًا عالج مفهوم الغرب وما تطرحه تلك الكلمة العصية على التعريف الجامع المانع من دوائر دلالية مستمدة من اللغة والجغرافيا والأسطورة، فضلاً عن الوعي السياسي والثقافي، ثم رصد بعض اللقاءات التاريخية التي تلاقح فيها الشرق مع الغرب، واتسمت بأنها لقاءات فكر ونضال معا، وكان لقاء الشعر إطلالة عجلى على بدايات الاستبصار بالآخر الغربي، والتعرف على ملامحه، بطريقة الشعر الخاصة في التعرف والاستبصار.

وتوقف الفصل الأول عند ثنائية الشرق والغرب، وهي الثنائية الشعرية الكبرى التي نبتت في قصائد الشعراء على أرض فكرية عريضة، فجاءت انعكاسًا مكثفا للتيارات والتصورات السائدة آنذاك. لكن الشعر استقطر اللحظة التاريخية بكل ملابساتها ومداخلاتها، ونفى الفضول عنها، مما لا تتحمله طبيعة الشعر وأقانيمه الفنية، وذلك من خلال ثلاثة محاور هي : حدود الغرب والشرق ـ الاغتراب والحنين ـ الغرب الحاضر والشرق الغائب.

وأبان الفصل الثاني عن «البعد السياسي» لصورة الغرب، وهو البعد الذي استمد تفاصيله المريرة من كون الغرب المحتل الأكبر لخريطة المعمورة في العصر الحديث، وكانت آلته الحربية الرهيبة المكون الأساسي لخطوطه وظلاله. وقد واكب الشاعر العربي في مصر الأحداث، واتخذ موقفا سياسـيًا مرًّ – بالطبع – على منطقة الانفعال وغابة الشعور لديه، وخرج في النهاية متفقا مع طبيعة الفن وشروطه، واعتمد في هذا على محورين هما: الاحتلال والاستبداد – الغرب والحرب، وفيهما ظهر مدى سخط الشاعر على «المهلكات» التي تفنن في صنعها الغرب، ثم توارى خلفها ليملأ العالم بصيحات التهديد والوعيد، كما ظهر احتفاء الشاعر بدعوات التحرر والسلام.

ويجيء الفصل الثالث ليكشف عن «البعد الجمالي» الذي تشكل عبر التجربة الشخصية والمشاهدة والعيان، فوقف الشعراء على مشاهد من الطبيعة الأوربية، وشغلتهم المدينة الغربية حتى أضحت موضوعًا بارزًا في ديوان الشعر الحديث، وبالإجمال اهتموا بكل ما اشتملت عليه أرض الغرب وسماؤه وما استحدثه إنسانها من بدائع وصنائع.

وتناول الفصل الرابع «البعد الإنساني»، والعطاء فيه متبادل بين المصور والصورة، أو الشاعر والموضوع، ويتم التركيز فيه على النزعة الإنسانية التي تملكت الشعراء واتسعت بها تجاريبهم وأدواتهم التعبيرية، وذلك من خلال تحليل المواقف الإنسانية والأحداث العالمية التي اهتز لها وجدان الشاعر، وتقدير الإبداع والعظمة في شخصيات صارت جزءًا من إرث الإنسانية الحضاري، كما تلمّس البحث ملامح الغرب في علاقة الشاعر العربي بالمرأة الغربية.

واختص الفصل الخامس بـ «البعد الفني» في قصيدة الغرب، حيث يجيب عن سؤال البحث: كيف صُوِّرت الصورة؟ الوسائل التي أنتجتها والسمات التي برزت دون غيرها، وكانت الغاية التي تغياها هي رصد الظواهر الفنية التي لها واشجة قوية بصورة الغرب، واتخذ التشخيص الفني أربعة مسارات:

أولها: المعجم الشعري، ومن ابرز مكوناته: الألفاظ التراثية، والألفاظ الغربية، والتعابير المسكوكة، والتعابير القرآنية.

وثانيها: أساليب الخطاب الشعري من خلال: التضاد أداةً للكشف، والتعبير بالاستفهام، والحوار أداةً للاتصال، والتوسل بالتكرار.

وثالثها: البناء التصويري، وتمثل في: التصوير بالحقيقة، والتشخيص، والتجسيد، والتجريد، والقص الشعري.

ورابعها: استدعاء الشخصيات التراثية من التراث الديني، والتراث الأدبي، والتراث الأسطوري، والتاريخ.

ثم جاءت الخاتمة لترصد أهم النتائج التي انتهى إليها البحث، والمقترحات التي اسفر عنها.

وكان المنهج التكاملي هو المنهج المختار في دراسة صورة الغرب في شعرنا الحديث، حيث التعايش مع النص وتحليله ومحاورته، والتزاوج الحميد بين التحليل المضموني والتحليل الفني.

إن إدراك الآخر جزء من إدراك الذات، إدراكه كما هو وليس كما نريد، وإنّ تصوُّره وفهمه يطرح الآليات الصحيحة للتعامل معه، والتوجه إليه من مبدأ التعارف الإنساني المتبادل [يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا] (الحجرات : ١٣)، عند ذاك تتقدم المحبة على الكراهية، والانفتاح على الانغلاق، والتكامل على التنافر، والتحالف على الصدام.

وإذا ما قدر لهذا الكتاب أن يكون خطوة متواضعة في هذا السبيل النبيل، فسوف يكون ذلك الجزاء الأوفى على ما بذل فيه من جهد، أو قد يكون عذرًا لما اعتراه من نقص، يؤول إليَّ وحدي، وربما إلى عجلتي في ترويض الكلام.

ما بقي لي غير تقديم صادق الشكر وموفور الامتنان إلى أستاذي الجليل الدكتور عبداللطيف عبدالحليم «أبو همام» الذي سدّد خطى هذا البحث في فترة إعداده، ونعم صاحبه بأستاذية رائعة هي جماع الفكر والفن والنبل.

ولا يسعني وأنا في مقام الشكر إلا ان أتقدم ببالغ عرفاني وموفور تقديري إلى الشاعر الكبير الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، لموافقته على طبع هذا الكتاب، ليكون ضمن إصدارات مؤسسته الرائدة، وهي تُسعد مشهد الثقافة العربية بإنجازات مضيئة، وإسهامات متفردة من أجل نهضة العربية وأدبها الخالد.

والحمد لله في البدء والختام،،،

إيهاب النجدي

****

تمهيد

صورة الغرب: المفهوم والجذور

صورة الغرب: المفهوم والجذور

لقاء الشرق العربي بالغرب الأوربي على صفحة الشعر- ذلك الوجد الإنساني المشترك - يستمد أهميته وخصوصيته من كونه لقاءً يتخطى الأطر التقليدية للقاء الحضارات، أعني السياسية والاقتصادية والثقافية والعسكرية وربما غيرها، وتنبع حميميته وعمق تجلياته من طبيعة الفن الشعري، وبصيرة منشئه (الشاعر)، فنحن - هنا - أمام صورة هي نتاج الزواج بين البصر والبصيرة والعقل والشعور، بل وليدة تراسل الحواس جميعها، وهل في ذرع الباحث - والأمر كذلك - إلا أن يتمثل قول جوته الشاعر الغربي صاحب «الديوان الشرقي»: «إني حينذاك لأفكر وأقارن وأرى بعين تحس، وأحس بكف ترى».

لكن ذلك لا يعني - بحال - انفصال هذا اللقاء (الشعري) عن غيره من أشكال الاتصال والتواصل بين الشرق والغرب، وصفحة الشعر تعلو- دوماً - كلما كثرت وتراكمت تحتها صفحات من خبرة الفكر والدراية بأوجه الحياة، ولأن القضية - ذاتها - قضية الشرق والغرب، تكاد تكون قضية العصر كله، ومنها تفرعت قضايا عديدة - ولا تزال - واشتبكت مع جدليات شائكة: التراث والمعاصرة، العلم والإيمان، المادية والروحية، الحرية والاستبداد، الاجتهاد والجمود، العقل والنقل، الالتزام والثورة.

والذي يود أن يؤكده الكتاب - بدءاً وينتهي إليه - وستحاول أن تجلوه خطوطه القريبة والبعيدة هوأن التواصل بين الحضارات هوالأجدى والأبقى أثرا والمطمح الذي يجب الحفاظ عليه وتكرار شرف المحاولة للوصول إليه، وإذا كانت نظرية الصراع تستمد عنفوانها من واقع متأزم وكالح ومتغير بطبيعته، فإن الحقيقة الساطعة تبرز أن العزلة لم

تتحقق - بشكل تام - لأي حضارة من الحضارات ولا لأي شعب من الشعوب، ومن العسير أن ندخرها - أي العزلة - لمستقبل هوأكثر انفتاحًا واقترابًا وتحجيمًا للزمان والمكان .

التعرف والتعارف كلاهما ضرورة، أما القطيعة والانغلاق فهما الكارثة الحضارية المؤكدة، للذات قبل الآخر، وإذا كان لابد من الاحتراز، فإن ما يقال هنا لا يعني الانسلاخ من انتماءات الأمة ومعتقداتها، كما لا يعني التفريط في خصوصيات ثقافية مميزة، تكونت عبر الأجيال المتلاحقة، أما الذي لا يمكن الاحتراز منه فهو أن التلاقح بين الثقافات هوالمقصد الأسنى، والسعي نحو الملامح المشتركة هو المرتجى، والتعددية الثقافية هي المنتهى، وهي الحقيقة الباقية بقاء الأرض في فلك سيار .

أولاً: مفهوم الغرب

وإذا كانت تلك الرؤية تتوافق مع أي حضارة وأي آخر، فإن الآخر الذي يختص به هذا البحث هو الغرب / الصورة بأبعادها والجوهر الكامن في طياتها، كما بدا في قصائد الشعراء العرب في النصف الأول من القرن الفائت .

وفي ظل التباس الظرفين المكاني والزماني تغدو محاولة الاقتراب من تحديد المصطلحات واجبة وإن لم تكن حاسمة، درءاً للتداخل في المفاهيم والتشعب في التناول وسعياً نحوتحقيق آلية من آليات الدرس، وإسهاماً في اتساع دائرة الضوء لاختراق ضبابية كثير من المصطلحات الثقافية وتداخلها، ومنها ما نحن بسبيله الآن .

«الغرب» كلمة عصية على التعريف الجامع المانع، ومتخمة بتراكمات التاريخ ومثخنة بالواقع الملتبس، فما المقصود - حقيقة - بالغرب؟ هل أوربا الثورة الصناعية والوسائل التقنية اللا محدودة؟ أم أوربا العلم والفكر والحضارة؟ أم أوربا المحتلّ المستبد ذوالوجه الدميم؟ هل الرجل الأبيض في مواجهة الرجل ذي البشرة السمراء؟ هل أوربا المسيحية (وأي مسيحية: أرثوكسية - كاثوليكية) ؟ هل أوربا الانفلات الأخلاقي وتمزق العلاقات

الاجتماعية؟ هل الغرب المخطط والمتآمر العتيد أم الغرب الحرية والمساواة واحترام القانون؟ هل أوربا الشرقية أم أوربا الغربية؟ وإذا اخترنا إحداهما فهل في الإمكان وضع فرنسا وإنجلترا وألمانيا وسويسرا مثلا في سلة واحدة؟ ومن أين تكون البداية: الجغرافيا – التاريخ – الأداء الحضاري؟ وهل حقاً الغرب غرب والشرق شرق على صعيد الجغرافيا الإنسانية؟

تتداخل – إذن – الأبعاد وتتعدد، والاكتفاء بواحد منها كمن يحاول قصر نظره على سطح واحد من بلورة متعددة السطوح، وأنَّى له أن ينجح ؟ .

في الأسطورة الغربية بزغت أوربا من أرض شرقية (فينيقيا) «فالظواهر الأولى للصراع بين أوربا وآسيا عزاها «هيرودتس» إلى أحداث أسطورية مغرقة في القدم، حيث كانت أوربا (ابنة الملك الفينيقي آجينور) الصبية الجميلة قد اختطفت من قبل زوس العاشق وتزوجها فولدت له مينوس ورادامانت فأصل أوربا من فينيقيا إذن. وكانت التحركات الثأرية الفينيقية منذ تلك الحادثة تتمثل في قيام إخوة أوربا (فينيوس وقدموس وفونيكس وسيليكس) بالبحث عنها وتأسيس المستعمرات في طريقهم، ومن تلك المرحلة استمر هذا الجدال والصراع إلى يومنا الحاضر، فهو يقسم الإنسانية بعمق ويشوش حياتها الصحية الصحيحة»[1]. وبالرغم من أن المعاني التي توردها المعاجم العربية لكلمة «الغرب» تحمل ظلالا مما يرد فى تعريفات المعاصرين لمصطلح «الغرب»، فإن المقصد– هنا – بخلاف المقصد الذي يذهب إليه ابن سيده – مثلا – عندما يذكر أن: «الغرب خلاف الشرق»[2]، أو ابن منظور عندما يعدد معاني الكلمة والتي منها: النوى والبعد، والغُرب (بالضم) النزوح عن الوطن والاغتراب[3] ولعل هذا الخلاف – على صعيد اللغة – هوالذي جعل بعض الباحثين يلاحظ «أن الشرق والغرب بالمعنى المتداول لهما مصطلحان لا يعنيان شيئا من الناحية الجغرافية فلا الوطن العربي يقع في شرق أوربا ولا أوربا تقع غرب الوطن العربي،

---

(١) الإسلام و المسيحية: اليكسي جورافسكي، ترجمة: د . خلف محمد الجراد. سلسلة عالم المعرفة (٢١٥) – الكويت ١٩٩٦ ص ٢٣ – ٢٤ .

(٢) المحكم و المحيط الأعظم، مادة غرب .

(٣) لسان العرب، مادة غرب .

وهذا ما يمكن أن يكتشفه بسهولة كل من يستطيع تهجئة الخرائط الجغرافية»[1]. ولكن هل يمكن حصر الغرب في حدود جغرافية مهما كانت؟ فالمقابلة بين الغرب والشرق تستدعي مقابلة الشمال (الغرب) مع الجنوب (الشرق)، ولماذا لا تكون أوربا شرقاً بالنسبة لأميركا؟ والخرائط الجغرافية لا يمكن قراءتها إلا كذلك، كما يسقط هذا الأساس الجغرافي بحكم التاريخ ففي بعض العصور امتد الشرق (الإسلامي) إلى جبال البرانس على حدود إسبانيا وأودية البلقان، وفي بعضها «انكمش» في صحراء الجزيرة العربية .

وإذا كانت الأسطورة واللغة والجغرافيا لا تهدينا سواء السبيل إلى تحديد هذا المصطلح فإن «موسوعة العلوم السياسية» تقرر أن أوربا والجماعة الأوربية The European Community تمثلان اهم وأضخم التجارب الاندماجية في العالم المعاصر، لكن «تصنيفها الموضوعي ما زال موضع جدال»، وقد تشكل الكيان الحالي لهذه الجماعة من أربع هيئات هى البرلمان الأوربي، المجلس الأوربي، اللجنة الأوربية، ثم محكمة العدل، وجاء فى ديباجة لائحة مجلس أوربا «أن الدول الموقعة عليها تعبر عن ولائها للقيم الروحية والأدبية التي تستمد منها تراثها الحضاري المشترك، والتى تمثل المنبع الأصيل للحريات الفردية والسياسية وحكم القانون، والتي هي كلها بمثابة حجر الأساس في قيام ديمقراطية حقيقية»[2].

هذا الوعي المثالي بالذات كما بدا في هذه «الديباجة» يتضخم في تصور آخر – غربي أيضاً– يذهب إلى أن «فكرة «ما تكونه» أوربا بالذات قد تحددت في العقل الأوربي بلغة سلبية، تستند إلى تعريف «ما لا تكونه» أوربا، وبعبارة أخرى، فإن الآخر (البربري أوالمتوحش غير الأوربي) كان يلعب دوراً حاسماً في تطور الهوية الأوربية، وفي الحفاظ

---

(١) نحن و الآخر، دراسة فى بعض الثنائيات المتداولة فى الفكر العربي الحديث و المعاصر: محمد راتب حلاق . اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٩٧، ص ١٠ .

(٢) موسوعة العلوم السياسية : المحرران محمد محمود ربيع، إسماعيل صبري مقلد. جامعة الكويت ١٩٩٣ – ١٩٩٤، المجلد (١) ص ١٠٣٦ .

– تاسس مجلس أوربا Council Of Europe والبرلمان الأوربي The Europe Parliament عام ١٩٦٢، واللجنة Commission في لندن عام ١٩٤٩، ومحكمة العدل Court Of Justice عام ١٩٦٧ .

على النظام، أوفي تعزيز التلاحم ضمن الكومنولث الأوربي»، بل إن أحدهم – ميشال فوكو – يدرك «الآخر» على أساس أنه «شخص غير طبيعي»[1]، وهل يفسر هذا التضخم الزاعق للذات، النزوع نحوالسيطرة والتسلط والهيمنة السائدة في واقعنا المعاصر؟ وبروز نظريات تقرن الحداثة بالغرب وليست هناك حداثة خارجة عنه، لأن الغرب (الليبرالي– الرأسمالي) حسب رأي فوكوياما هو «نهاية التاريخ»[2] .

ويستفحل الأمر، فيصبح الصراع بين الغرب والإسلام عند «هنتنجتون» هوالنموذج الأكمل ل «صدام الحضارات» The Clash Of Civilization، لذا تجدر الإشارةَ إلى أنه «منذ ثلاثة قرون أو أكثر قليلاً، لم يكن هناك من يتحدث عن حضارة غربية، فالمصطلح الذي كان سائداً آنذاك هو «العالم المسيحي» ومع عصر الاكتشافات الجغرافية والثورة الصناعية التي تلته وانتشار أفكار عصر الأنوار وصعود الطبقة التجارية البرجوازية، تغلغلت العلمانية بين قطاعات واسعة من السكان، وكفت أوربا عن حروبها الدينية ولم تعد «العالم المسيحي»، ولم يظهر مصطلح «الحضارة الغربية» إلا في أوائل القرن العشرين، وهومصطلح ينطوي ضمناً على الوعي بأن هذه الحضارة، على النقيض من الحضارات المهيمنة السابقة، لا تضع الدين في مكانة محورية بالنسبة لها».[3] والحقيقة أن الأديان لها أثر جوهري في الصراع الحضاري، يخفت هذا الأثر حيناً، لكنه يظل قائماً في كل العصور[4] وحتى مفهوم «أوربا المسيحية» أو «أوربا كوحدة جغرافية وثقافية» لم يتكون في أذهان الأوربيين إلا مع الحروب الصليبية، كما وضح ذلك جورافسكي:

---

(١) مفهوم ومواريث العدو في ضوء عملية التوحيد والسياسات الأوربية: فيلهوهارلي، ضمن كتاب: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه . مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت ١٩٩٩ ص ٥٤ .

(٢) فرانسيس فوكوياما (امريكي من اصل ياباني) اطلق نظريته في «نهاية التاريخ» عام ١٩٨٩م في مقالة نشرها في مجلة «ناشيونال انترست» ثم اصدر عام ١٩٩٢ م كتابه «نهاية التاريخ والرجل الأخير». ترجمه إلى العربية: حسين احمد امين، مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٩٢ .

(٣) ماذا يتبقى من نظرية صراع الحضارات: د . سليمان العسكري . ضمن كتاب: الإسلام والغرب . كتاب العربي (٤٩) – الكويت ٢٠٠٢ ، ص ١١٠ . نشر هنتنجتون مقالته «صدام الحضارات» عام ١٩٩٣ في مجلة Foreign Affairs ثم اصدر كتاباً يحمل عنوان المقالة نفسها . ترجمه إلى العربية: طلعت الشايب، كتاب سطور – القاهرة ١٩٩٩ . راجع ايضا: الحضارة الغربية الفكرة والتاريخ : توماس باترسون، ترجمة شوقي جلال.الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤، ص١٤ وما بعدها.

(٤) راجع في ذلك : محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا. كتاب الهلال (٤٤٢) ١٩٨٧ ص ٦٧–٧٠.

«فللمرة الأولى تقريباً استخدمت كلمة أوربا في مماثلة ومطابقة مع كلمة مسيحية في تلك الخطبة الحماسية التحريضية التي أطلقها البابا أوربان الثاني في المجمع الكليرموني»[1] (فرنسا ١٠٩٥ م).

قد تأخذنا الكلمة / المصطلح إلى ظلال لا تنتهي، مستمدة من التاريخ والحاضر معاً، وإلى تعريفات عديدة وصل بها نورمان ديفز Norman Davies في كتاب حديث عن «أوربا» إلى أكثر من عشرة تعريفات عن أوربا والغرب.[2] كما ظل مفهوم الغرب في الوعي الثقافي يختص بأوربا إلى أن اتسع المفهوم بعد تصاعد الدور الأمريكي في الأحداث العالمية، فلحقت به أمريكا وثقافتها خلال عقود القرن المنصرم.

وإذا كانت كلمة «الغرب» ليست أمراً متفقاً عليه، وتنتج العديد من الدوائر الدلالية، فإن ما يقصده البحث هوالغرب الأوربي في جغرافيته السياسية والطبيعية والبشرية والطابع الحضاري لمجموعة الدول التي تكونه، وانعكاس ذلك كله على مرآة الشعر الحديث في مصر، من حيث الرؤية الفكرية والشعورية والتركيز على التجليات الفنية لتلك الرؤية .

وحين نتحدث عن المقصود بالآخر/ الغرب فإن ذلك في وجه من وجوهه حديث عن الأنا / الشرق، «فإن الأفراد والمجموعات والثقافات ترى الآخر من خلال رؤيتها للذات وهي رؤية لا تنفصل – مهما كانت ثوابتها– عن سياقها وأوضاعها ... صحيح أن الغرب اخترع شرقه، ولكنه صحيح كذلك أن الشرق اخترع غربه : كل من موقعه، وكل بطريقته وآلياته»[3] ولأن الكلمة تستدعي مقابلها، فإن ما يمكن التأكيد عليه – أيضاً– هو أن كلمة الشرق مثل كلمة الغرب أخذت مدلولات مختلفة باختلاف العصور التاريخية وزوايا الرؤية الفكرية، فهناك – إذن – أكثر من شرق، لكن ما يعنينا– هنا– هوالشرق العربي بامتداده

---

(١) الإسلام والمسيحية، ص ٤٢ .

(٢) نحن و الغرب، عصر المواجهة ام التلاقي : د . حازم الببلاوي . دار الشروق، القاهرة، ط (١) ١٩٩٩، ص ١٠ . ومن منظور اقتصادي صرف يرى جلال آل احمد أن: «الغرب يعني الدول الشبعى، والشرق يعني الدول الجائعة» راجع: الابتلاء بالتغرب، ترجمة إبراهيم الدسوقي شتا. المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩، ص ١٦ .

(٣) الطاهر لبيب : الآخر في ثقافة مقهورة. باحثات – كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات الكتاب الخامس ١٩٩٨ – ١٩٩٩، ص ٢٦٢ . وانظر: الغرب المتخيل : د . أحمد إبراهيم الهواري . ضمن ابحاث المؤتمر الإقليمي تقاليد الاختلاف في الثقافة العربية، جامعة الكويت ٢٠٠٢ ، الجزء الثاني ص ٦٩٧ .

الحالي في القارتين: أسيا وافريقيا، والذي يضم عدداً من الدول ذات خصائص مشتركة ولغة واحدة هي العربية . وإن تخصص مفهوم الكلمة في بعض الأحيان في قصائد شعراء الدراسة فأضحى المقصود منها الأرض المصرية، قلب الشرق من أي زاوية كانت الرؤية أو بتعبير غوستاف فلوبير «الشرق يبدأ من القاهرة».(١)

ثانياً: لقاء الفكر والنضال

الغرب – كذلك – يبدأ من الشرق، ليس على سبيل الأسطورة التي تروي اختطاف «أوربا» الصبية الجميلة من منبتها «فينيقيا» الشرقية، ولكنه التاريخ المدني والديني للغرب الذي يشير إلى ذلك ويؤكده، فإذا كان الغرب يزهو بأنه وريث الحضارة الإغريقية فإن هذه الحضارة استفادت الكثير من علم الفراعنة وحضارتهم، نهل منها أول المؤرخين هيرودوت ورأى أنها المعلم الأول للإغريق، وتبدأ دروس التاريخ في مدارس الغرب بالتعريف بالحضارة المصرية القديمة، بل ويذهب مارتن برنال Martin Bernal في كتابه «أثينا السوداء» إلى حد اعتبار الإغريق أنفسهم من أصل أفريقي، أما مكتبة الإسكندرية فقد كانت مدرسة لعلماء الإغريق وفلاسفتهم ، جاء إليها فيثاغورث، ودرس فيها إقليدس ووضع فيها كتابه عن الهندسة، وعندما سقطت كليوباترا أمام قيصر روما اعتبرها الرومان مصرية، في حين أنها كانت في نظر المصريين إغريقية، كما شاعت عبادة إيزيس وأوزريس في روما، وبدأت الزراعة في وادي ما بين النهرين قبل حوالي عشرة آلاف سنة ثم انتقلت إلى مصر (التي كانت مخزن الغلال لروما) وإلى الجزر الإغريقية، وفي فينيقيا عرفت الأبجدية ومنها انتقلت إلى اليونان، وعندما بنى الإسكندر الأكبر مدينة الإسكندرية بعد أن تم تتويجه في معبد سيوه باسم الإله أمون، هل كان يمثل الغرب أم الشرق؟ ويستمر التاريخ المدني للغرب انطلاقاً من الشرق في مصر وفي وادي ما بين النهرين مع الإغريق ثم الرومان فالعصور الوسطى وأخيراً العصر الحديث (٢) .

---

(١) غوستاف فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠ م) أديب فرنسي، صاحب الرواية الشهيرة «مدام بوفاري ».

(٢) راجع: نحن والغرب : د . حازم الببلاوي، ص ١١ – ١٢ .

– كانت «العصور الوسطى» بالنسبة لأوربا عصور جهل وظلام، في مقابل تقدم حضاري وازدهار علمي في ديار الإسلام، لذا كان مصطلح «العصور الوسطى» زائفاً من جهة نفيه للحضارة الإسلامية، وإن أثبت – من جهة أخرى – الفراغ الحضاري للغرب في الحقبة نفسها.

أما التاريخ الديني للغرب، فإن جذوره شرقية أيضاً، فمن المعلوم أن المسيحية ولدت بفلسطين في الجليل والناصرة، وتطلب الاعتراف بالمسيحية ديناً للدولة الرومانية وقتاً، حيث تم ذلك في القرن الرابع الميلادي على يد الإمبراطور قسطنطين، ويلاحظ القاضي عبدالجبار بن أحمد (٤١٥ هـ = ١٠٢٤ م) أن «النصرانية عندما دخلت روما لم تتنصر روما، ولكن النصرانية هي التي ترومت»[1] واستطاعت روما تولي قيادة المسيحية في العالم، ثم بدأ الخلاف بين الكنيسة الغربية في روما والكنيسة الشرقية في القسطنطينية والإسكندرية وأنطاكيا، وإذا كان الوعي الديني لمسيحيي أوربا يتكون مع قراءة الكتاب المقدس «فقد كان وجود الشرق طاغياً على العهدين القديم والجديد، ففيهما يتضح أن المسيحية تبدأ من الشرق وبلدانها، فمصر - ربما من دون شعوب العالم - ذكرت أكثر من مائتي مرة في التوراة ..، ويبدو أن مصر كانت على موعد مع رموز العهدين القديم والجديد، جاء إبراهيم إلى مصر وتزوج منها، وجاء يوسف النبي إلى مصر بعد أن ألقى به إخوته في الجب ثم بيع لأحد تجار مصر ليصبح مقرباً من الفرعون ومسئولاً عن مالية البلاد... ويذكر العهد القديم قصة موسى وخروجه من مصر، وهو قد نشأ وترعرع في القصر الملكي المصري، ويذكر فرويد- في آخر أعماله - أن موسى كان مصرياً واسمه مصري - ويعني الطفل، والتجأ إليها المسيح طفلاً مع أمه مريم ويوسف النجار عندما توجسوا خوفاً من بطش الولاة في فلسطين، وهكذا نجد مصر والشرق في صلب التاريخ الديني للغرب كما كانا بداية لتاريخه المدني»[2]، ولهذا ذهب «وايتهد» إلى أن حضارة الغرب كلها ترتد إلى أصول ثلاثة : اليونان، وفلسطين، ومصر؛ فمن اليونان فلسفة، ومن فلسطين دين، ومن مصر علم وصناعة[3].

وجاء الإسلام فى القرن السابع الميلادي شريعة للعالمين، لا يفرق في خطابه بين شرق وغرب، يعترف بالآخر ويقبله شريكاً فى صنع الحياة، ومؤسساً للاختلاف، بل

---

(١) العرب والتحدي: د . محمد عمارة . سلسلة عالم المعرفة - الكويت مايو ١٩٨٠ رقم (٢٩)، ص ١٠ .

(٢) نحن والغرب، ص ١٢ - ١٣ .

(٣) انظر: الشرق الفنان: د. زكي نجيب محمود. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٥٩.

ومعتبراً إياه سنة من سنن الكون، هذا الاختلاف والتنوع ينتج تعددية ثقافية تمثل مصدراً لا غنى عنه في الثراء الحضاري للشعوب، والقرآن الكريم يشير إلى ذلك بوضوح، يقول الله تعالى: «.. لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا، ولوشاء الله لجعلكم أمة واحدة ولكن ليبلوكم في ما آتاكم فاستبقوا الخيرات..» (المائدة ٤٨) ، «ولوشاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين . إلا من رحم ربك ..»(هود ١١٨، ١١٩) وفي العام الثاني للهجرة (٦٢٢م) عقد الرسول صلى الله عليه وسلم معاهدة مع يهود المدينة، ترك لهم فيها كامل الحرية فى إقامة شعائرهم الدينية «وإن يهود بني عوف أمة مع المؤمنين، لليهود دينهم وللمسلمين دينهم مواليهم و أنفسهم، إلا من ظلم وأثم فإنه لا يوتغ (يهلك) إلا نفسه وأهل بيته»[1]

وكان ذلك اعترافاً صريحاً بالآخر وحقوق الإنسان في الاعتقاد، وهوالحق الذي لم يعترف به الغرب إلا في عام ١٧٨٩م عند قيام الثورة الفرنسية وسقوط الباستيل .

لم يفرض الإسلام - إذن - طريقاً واحداً تحت قيادة واحدة بالإجبار والإكراه والمصادرة، بل اعترف بالآخر ديناً ولغة وثقافة، أما العولمة Globalization - أحدث مصطلحات الثقافة الغربية - فهو «مصطلح يعني جعل العالم عالماً واحداً موجهاً توجيهاً واحداً فى إطار حضارة واحدة، ولذلك قد تسمى الكونية أوالكوكبية»[2] وبفضل النظام العالمي الجديد، فإن خمس سكان الأرض يتحكمون فى أربعة أخماس ثروات كوكب الأرض، بما فيها البترول عصب النموالغربي، ويؤدى هذا النظام إلى مصرع ٦٠ مليون إنسان سنوياً، بسبب الجوع وسوء التغذية [3].

من جانب آخر، يرفض الاتحاد الأوربي بشدة العولمة الثقافية التي تريد الولايات المتحدة الأمريكية فرضها عليه وعلى العالم أجمع ويتشبث بالخصوصيات الثقافية

---

(١) تهذيب سيرة ابن هشام : عبد السلام هارون . مكتبة القرآن - القاهرة ١٩٩٦، ص٩١

(٢) الحوار .. الذات و الآخر: عبد الستار إبراهيم الهيتي - وزارة الأوقاف و الشئون الإسلامية - قطر، سلسلة كتاب الأمة، العدد (٩٩) المحرم ١٤٢٥هـ، ص ١٥٥ وهامشها.

(٣) حفارو القبور: روجيه جارودي، ترجمة عزة صبحي . دار الشروق - القاهرة، ط (٣) ٢٠٠٢، ص٧ .

الأوروبية، وتبدو فرنسا أكثر الدول رفضاً لهذه العولمة وتمسكاً بالخصوصية الثقافية، فاتخذت إجراءات قانونية صارمة سواء داخل فرنسا أوخارجها للمحافظة على لغتها الفرنسية[1].

إن جذوراً عديدة للعلاقات بين الشرق والغرب، رسمت حدودها الفتوحات الإسلامية، فقبل انتهاء القرن الأول لظهور الإسلام، كانت جغرافية الفتوحات الإسلامية تمتد ما بين آسيا الوسطى (السند) وإسبانيا، وتفتتح القرن الثانى بحصار القسطنطينية، وفي القلب من هذه الجغرافيا بلدان العالم القديم: الجزيرة العربية والشام والعراق وفارس ثم مصر وشمال أفريقيا، وانهارت أمام الزحف الإسلامي القوتان العظميان في ذلك الوقت: الفرس والروم، وربما مع هذه الحركة التاريخية الفاصلة بدات الخصومة السياسية، لكن فارس لم تلبث أن انضوت تحت عباءة الإسلام، وأصبحت عنصراً فاعلاً من عناصر الأمة، أما الروم فإن الصدمة «كانت أشد وطأة حيث اقتطع الإسلام منها أعز المناطق في الأراضي المقدسة في الشام فضلاً عن مصر وشمال افريقيا ثم ايبريا فى جنوب أوربا . كل هذا ولم يكن قد مضى على استقرار المسيحية فى معظم هذه البلدان سوى ثلاثة أو أربعة قرون، وكانت ماتزال أكثر مناطق أوربا في حالة من الوثنية، فروسيا لم تدخل المسيحية إلا في القرن العاشر وقبل ذلك بقليل عرفتها قبائل شمال أوربا والقبائل الجرمانية، وهكذا كان الخطر مارقاً وبالتالي المرارة والعداوة، فالدعوة الجديدة جاءت ولم تزل المسيحية حديثة العهد ولم تثبت أقدامها بعد، كذلك فلم تفقد المسيحية بيت المقدس وتراث المسيحية الأولى، بل فقدت أيضاً مواطن التجديد في الفكر المسيحي، فالقديس أوغسطين وهو أكبر مجدد للفكر المسيحي ولد وعاش في شمال إفريقيا فى القرن الرابع، وها هي تصبح موطناً للمسلمين»[2].

وبفضل تلك الفتوحات أصبح العالم الإسلامي يضم منطقتين اقتصاديتين كبيرتين: المحيط الهندي والبحر الأبيض المتوسط، فإن هاتين المنطقتين اللتين اجتمعتا في العصر

(١) الحوار بين الحضارات و الخصوصيات الثقافية : د. فوزية العشماوي، مجلة العربي، العدد ٥٣٤ / مايو٢٠٠٣ .

(٢) نحن و الغرب: د . حازم الببلاوي، ص ١٣ - ١٤ .

الهليني، ثم افترقتا لتشكلا عالمين متنافسين، الروماني- البيزنطي، والبرتي- الساسانى، التحمتا وشكلتا وحدة اقتصادية من جديد، وهذه الوحدة تقوم على أساس علاقات تجارية واسعة بطرق القوافل وبالطرق البحرية، والعملة الشائعة التداول- الدينار الإسلامي، واللغة التجارية الدولية حينئذ اللغة العربية، لغة القرآن والحديث ولغة العلوم والدواوين، وأمامها اختفت الآرامية والسريانية، وأصبحتا لغتين مقدستين لا تستعملان إلا في الكنائس، كذلك اللغة العبرية لم تعد تدرس إلا بوصفها لغة ميتة ومقدسة في محافل أحبار اليهود، ومن المجابهة التي وقعت بين اللغة العربية واللغة الآرامية خرجت الأولى منتصرة ومنذ وقت مبكر تحول العالم الآرامي، الذي وجد في التقارب بين اللغتين معيناً إلى التحدث بالعربية، ولكن اللغة الآرامية لم تكن الضحية الوحيدة التي طردتها اللغة العربية من معقلها، فإن تعريب الدواوين الذي بدأ فى القرن الثامن الميلادي قد طرد اللغة الإغريقية والفهلوية أيضاً، وأما اللغة السريانية التي تجمدت وأصبحت لغة الكتابة والأدب، فإنها لم تعد فى نهاية القرن العاشر إلا لغة علمية يكتب المؤلفون المسيحيون بها وباللغة العربية دون تمييز[1].

وربطت أوربا بالشرق أربعة طرق هي:

١- الطريق البري الشمالي من الصين إلى البحر الأسود.

٢- الطريق البري الأوسط من الصين إلى إيران والعراق وبلاد الشام.

٣- الطريق البحري من البحار الشرقية إلى الخليج العربي، ومن ثم إلى بلاد الشام.

٤- الطريق البحري من البحار الشرقية إلى البحر الأحمر ومصر[2].

ومن الثابت أن الفترة الزمنية التي تمتد من منتصف القرن الثامن إلى بدايات القرن الثاني عشر الميلادي، هي فترة التوهج للحضارة الإسلامية، في شتى مجالات الحياة

---

(١) اللقاءات التاريخية بين الإسلام و الغرب: د . محمد إبراهيم الفيومي . المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - قضايا إسلامية، العدد (٨)، القاهرة ١٩٩٥، ص ١٥- ١٧ .

(٢) المرجع السابق، ص ١١ .

سياسياً واقتصادياً وأدبياً وعلمياً، وهي عصر العلماء النوابغ الذين تتابعت أسماؤهم في سلسلة ذهبية: جابر بن حيان والخوارزمي والرازي والمسعودي والبيروني وابن سينا وابن الهيثم ..، أما الغرب في تلك الفترة «فلم يكن- في رأي لويس لومبار - سوى فراغ، حيث كان النشاط الاقتصادي والثقافي قد انحسر عنه منذ الانحطاط والتدهور الذي أصاب الإمبراطورية الرومانية، وغزوالبرابرة لأرضه»[1] وبعد هذه الفترة البالغة ثلاثمائة وخمسين عاماً ينص على وجود أسماء من الأوربيين بعد عام ١١٠٠ م يتقاسم معهم العرب القيادة العلمية في مدى مائتين وخمسين عاماً أخرى، ونجد في هذه الفترة من الأسماء العربية: ابن رشد والطوسي وابن النفيس إلى جانب جيرارد كريمونا وروجرز بيكون .. [2].

ولعل أبرز المواقف التاريخية بين الشرق الإسلامي والغرب هي: - لقاء المسلمين بالرومان منذ غزوات «تبوك واليرموك» - فتوح العرب في صقلية والأندلس وجنوب فرنسا - الاصطدام العنيف بين أوربا المتحدة وبين الإسلام تحت شعار الحروب الصليبية - سقوط القسطنطينية في يد الأتراك وبسقوطها فتح باب أوربا للزحف الإسلامي .

وهكذا التقى الشرق بالغرب «لقاء نضال ينتهي مرة إلى غلب، وأخرى إلى هدنة، وثالثة إلى صلح، ورابعة إلى تعاهد وتحالف تجاري أو حربي، وهوبعينه الالتقاء بين دول الغرب نفسها، لقاء ينتهي لواحدة أولأخرى من هذه الغايات»[3]. ويمكننا التلبث قليلاً أمام لقاءين مهمين من تلك اللقاءات التي تلاقح فيها الشرق مع الغرب، واقتطاف بعض ما يتصل بموضوع الدراسة.

---

(١) الإسلام في مجده الأول (القرن ٨-١١ م = ٢-٥ هـ) ، ترجمة: إسماعيل العربي، ص ٩ .

(٢) الحضارة العربية بوصفها حضارة عالمية: محيي الدين صابر، مجلة الآداب، العدد ٤، ٥ - ١٩٨٣ .

ويراجع ما كتبه غوستاف لوبون عن تمدين العرب لأوربا في: حضارة العرب، ترجمة: عادل زعيتر . الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠، ص ٥٦٣ - ٥٧٩ .

(٣) الشرق الجديد: د. محمد حسين هيكل، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٠ / ط ٢، ص ١٤، و يراجع: اللقاءات التاريخية بين الإسلام و الغرب، ص ٢٥-٢٦ .

في الأندلس، انتقل الشرق إلى الغرب، عابرًا برزخًا مائيًا حمل اسم قائد الجيش «طارق بن زياد» ليستوطن في شبه الجزيرة الأيبيرية لمدة ثمانية قرون (٩٢هـ - ٨٩٧هـ)، وليقيم حضارة متميزة تخطى تأثيرها الحدود المكانية والزمانية، وما زالت - حتى اليوم - تثير في النفوس مشاعر متباينة، وهناك برزت أسماء: المنصور بن أبي عامر (٣٩٢هـ) ، أبوالقاسم الزهراوي (٤٠٤ هـ)، ابن حزم الظاهري (٤٥٦ هـ)، أبوالوليد بن زيدون (٤٦٣هـ)،أبوبكر بن طفيل (٥٨١هـ)، أبوالوليد بن رشد (٥٩٥هـ) ، ابن البيطار (٦٤٦هـ) .. وغيرها، و«هناك ضربت أشجار عربية جذورها في تربة أوربية، فأخرجت ثمراً غربيًا طعمه شرقي»[1].

إن المصادر تشير إلى الكثير من صور التأثير المتبادل بين هذه الحضارة الإسلامية - ذات الطعم الشرقي- وأوربا، حيث انتقلت الحياة الشرقية بمفرداتها وأساليبها وميراثها، وعلى الرغم من تعدد العناصر السكانية في المجتمع الأندلسي فقد «كانت الروابط القوية تشد بعضهم إلى بعض في أغلب الأحيان، وتطبعهم بالطابع الأندلسي المميز. فقد كانت هناك دائماً البيئة المشتركة والثقافة المشتركة، وقد كانت هناك غالباً الحكومة الموحدة والسياسة الموحدة، ثم كانت هناك بعد ذلك الحضارة الأندلسية الرائعة، التي تصبغ جميع العناصر بصبغتها الواضحة، تلك الصبغة التي لا يكاد يفترق فيها بربري الأصل عن عربي الدم، بل لا يكاد يميز معها إسباني الجدود من عربي الآباء.

على أن أهم ما جعل الوحدة البشرية في المجتمع الأندلسي ذات قوة تفوق ما كان من تعدد الأصول، كون العنصر البشري الذي يمثل أكثر سكان الأندلس، والذي يعتبر أبرز عناصر المجتمع، هوالعنصر العربي الممتزج على مر السنين بالعنصر الإسباني، والمؤلف من هذا الامتزاج مَن هم أجدر سكان إسبانيا الإسلامية باسم الأندلسيين»[2].

---

(١) رحلة الأندلس : د . حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة و النشر - القاهرة ١٩٦٣، ص ٢٠ .

(٢) د. احمد هيكل : الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. دار المعارف، ط(٧) ١٩٧٩ ص ٣١.

ومن مظاهر هذا الامتزاج حديث الشعراء عن علاقاتهم بنصارى الأندلس، ورغم صراحة حديثهم، فإنهم لا يكتفون فيه «بتصوير الجانب اللاهي من الحياة الأندلسية، وإنما يقدمون لنا معلومات ذات قيمة عن حياة هؤلاء المستعربين Mozarabes وعن لباسهم وأزيائهم، وعن الحرية التي كانوا يتمتعون بها في قيامهم بشعائرهم الدينية وعن اختلاط المسلمين الأندلسيين بهم اختلاطاً كبيراً»[1].

وفي هذا السبيل يذكر ابن خاقان في «مطمح الأنفس»: «أن أبا عامر بن شهيد قد بات ليلة بإحدى كنائس قرطبة وقد فُرشتْ بأضغاث آس، وعرشت بسرور واستئناس، وقرْعُ النواقيس يُبهج سمعه وبرقُ الحُمَيَّا يسرح لمعُه، والقَسُّ قد بَرَزَ في عبدة المسيح، متوشحاً بالزنانير أبدع توشيح، قد هجروا الأفراح، واطَّرحوا النِّعَمَ كلَّ اطراح»[2].

وهذا الشاعر الرمادي (ت٤٠٣هـ) يشير إلى نوع من العلاقة الصريحة في قوله:

قبَّلْتُهُ قُدَّامَ قِسِّيسِهِ
شربتُ كاساتٍ بتقديسِهِ
يَفْرَعُ قلبي عند ذكري لهُ
مِن فَرطِ شوقي قَرْعَ ناقوسِهِ[3]

وأدت الترجمة دوراً مهماً في التعريف بمصنفات المسلمين، واشتهرت بذلك طليطلة ومترجموها، فقد بدأت بالظهور ترجمات منظمة ودورية من العربية بدءاً من النصف الأول للقرن الميلادي الثاني عشر، وقد قام بهذه المبادرة مطران طليطلة الإسبانية «رايموند»، وفي طليطلة هذه اشتغل مترجمون مهرة، مثل دومنجوجند يسالين، ابن داوُد، جيراردو اكريمونا (الكريموني)، الفريد الإنجليزي، يوحنا الإسباني ... إلى أن استيقظ الاهتمام الواسع بأعمال أرسطو، كان الطلب الأكبر عند الأوربيين يتركز باتجاه الحصول على ترجمة

(١) د. جودت الركابي: في الأدب الأندلسي. دار المعارف ١٩٨٠ ص٥٠.
(٢) مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس : الفتح بن خاقان، طبعة مصر، ١٣٢٥هـ ص٢١.
(٣) المصدر السابق، ص٨٣.

لمؤلفات الفلاسفة العرب ومن سار على نهجهم من الأوربيين، وضمن هذا الاهتمام ترجم يوحنا الإسباني مؤلفات ابن سينا في المنطق، وفي الفيزياء، وفي الميتافيزيقا وفي مسائل النفس، ... وتبعها ترجمة «للقانون في الطب» الذي لعب إلى جانب كتاب «الأسس» لأبي بكر الرازي، وما وصل عن طريق العرب من مؤلفات جالينوس تأثيراً هائلاً في تطور الطب في أوربا[1].

وقد اكتسب ابن رشد شهرته (في أوربا) بالدرجة الأولى بسبب شروحه الواسعة والعميقة على مؤلفات أرسطو في المنطق وما وراء الطبيعة، وقد ترجمت إلى اللاتينية منذ القرن الثالث عشر[2]. وكتب المستشرق الإسباني خوليان ريبيرا دراسة قيمة عن «الأصول العربية لفلسفة رايموندولوليو»، ذلك الفيلسوف الميورقي، ذوالشهرة العالمية، اتجه إلى قراءة النصوص العربية الأصيلة مباشرة [3].

وعلى الجانب الديني، وتأثير التصوف الإسلامي في تطور فلسفة الزهد والتنسك في أوربا، يمكننا الإشارة إلى الدراسات الجليلة التي قام بها المستشرق الإسباني الكبير ميجل أسين بلاثيوس، الذي انطلق من فكرة تفترض وجود علاقات تأثيرية متبادلة بين حركة الرهبنة النسكية في المسيحية ومذاهب التصوف في الإسلام، ويبرز ذلك في عدد من مؤلفاته، مثل: «الغزالي: العقائد والأخلاق والزهد» و«ابن مسرة ومذهبه: أصول الفلسفة الإسبانية الإسلامية» و«ابن عربي: حياته ومذهبه»، وفي ١٩١٩ م فجر بلاثيوس قنبلته العلمية الكبرى، «المصادر الإسلامية في الكوميديا الإلهية» لدانتي وهوالبحث الذي أثار ضجة في الدراسات الاستشراقية[4].

---

(١) الإسلام و المسيحية: اليكسي جورافسكي، ص٥٠ -٥٢ .

(٢) في الأدب الأندلسي، ص٥٦. .

(٣) هذه الدراسة مترجمة ضمن كتاب : دراسات أندلسية : د. الطاهر أحمد مكي. دار المعارف، ط (٢) ١٩٨٣، ص١٤٨-١٧١.

(٤) عن جهود بلاثيوس (١٨٧١-١٩٤٤) ودراساته عن تأثيرات الإسلام في الفكر المسيحي، يراجع: د. جمعة شيحة: القيم والخصال في شجرة الاستشراق الإسباني. مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠٠٤ ص ٨٨-٩٧.

وإذا اخترنا مظهراً آخر من مظاهر التأثير العربي (خاصة الأندلسي) في الثقافة الأوربية، فإن البحث التاريخي والفني في الموسيقى الأوربية يثبت أنها كانت قبل اتصالها بالموسيقى العربية الإسلامية تتمثل في ألوان محلية وشعبية رومانية في طابعها ... وقد انطلق الغناء الأوربي من القصة الكنسية في القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين متأثراً بالتيار العربى الإسلامي الذي رفده بعناصر نغمية وإيقاعية جديدة، أتاحت له أن يطور نفسه في خط غير ديني يتسم بالغنائية والملحمية وفتح له مجال تفرع النغمات وتعدد الأصوات أوما يعرف بالبوليفوني ...»[1]

وعلى صعيد الأدب، يأتي كتاب «القونت لوقانور» للشاعر والمؤرخ الإسبانى دون خوان مانويل (١٢٨٢- ١٣٤٨م) مثلاً رفيعاً للإبداع الأدبي و«حلقة اتصال متينة العرى بالثقافة العربية الأندلسية حين تكتب بغير الحروف العربية وحين يتزيا ذووها بالزى القشتالي» والشواهد على معرفته بالعربية «واضحة بذاتها في معظم كتاباته، فضلاً عن أن العربية كانت لغة الثقافة الغالبة ..» ويرى أستاذنا الدكتور عبداللطيف عبدالحليم أن كتابه يقفو كليلة ودمنة في بناء الحكاية القصصية، ويمكن أن نطلق عليها «حكايات الإطار» Elmarco وعزى بعض حكاياته إلى أصول أخرى مثل الحكاية العاشرة من القونت لوقانور، فقد وجد المستشرق لاجرانخا «أن ما يحكيه ابن سعيد في المغرب نقلاً عن ابن بشكوال، فيما يقوله القناعي القرطبي عن نفسه هو الأصل الذي نقل منه دون خوان مانويل»[2].

---

(١) اثر الاندلس على اوربا فى مجال النغم و الإيقاع: د. عباس الجراري. مجلة «عالم الفكر» العدد (١) ابريل، مايو، يونيو - ١٩٨١، ص ١١ ، ٥٢ - ٦٢ .

- وفي هذا السبيل، يراجع الفصل الممتع الذي كتبه استاذنا الدكتور الطاهر احمد مكي بعنوان «اوربا عصر النهضة ترقص على انغام عربية». في الأدب المقارن. دار المعارف ط(٣) ١٩٩٧، ص٢٢٥-٢٤٧.

(٢) راجع: القونت لوقانور، دراسة و ترجمة: د. عبد اللطيف عبد الحليم . مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ١٩٩٥، ص ٥- ٣٨ . و: ادب ونقد للمؤلف نفسه . مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٨، ص ٣١-٣٤ و لمزيد من الأمثلة يراجع: تاثيرات عربية في حكايات إسبانية: فرناندو دى لاجرانخا، ترجمة د. عبد اللطيف عبد الحليم. مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٦ .و: في الأدب المقارن : د . الطاهر احمد مكي ص ١٥٩ - ٢٤٨ .

وكان للشعر الأندلسي تأثير في الشعر الأوربي، ليس فقط في قصائد شعراء التروبادور، بل وفى الأغاني الشعبية الفرنسية وكذلك الشعر الديني الإيطالي في العصر الوسيط، وهناك الأغنيات التي تضمها الدواوين الموسيقية مثل «ديوان بلاثيو»، وكلها تومئ إلى أصلها الأندلسي، يعلق بالنثيا: «ياللحيوية الرائعة التي ينطوي عليها هذا النظام الشعرى ! لقد ظل يقاوم التلاشي على امتداد قرون وقرون، وأصبح وسيلة للتعبير عن مشاعر شعوب مختلفة، وفى لغات متباينة، ويجب أن نضيفه إلى أمجاد الحضارة العربية الخالدة، والتي امتدت إلى أوربا عن طريق الإسبان المسلمين...»[1].

أما الموشحات الأندلسية، فيرى المستشرق الإسباني «إميليو غارثيا غومث» أنها تضمنت عناصر عربية أصيلة، وفي بنائها الفني تشابه كبير مع بناء المسمطات والمخمسات، بالإضافة إلى عناصر محلية إسبانية، تتمثل في الجزء الأخير من الموشحة أي في «الخرجات»، وهذا لا يضير الأدب العربي في شيء»، فإذا «كانت هناك نظرية تشير إلى وجود بعض خرجات رومانثية مستعارة من الغناء الإسباني القديم فإننا نجد – في مقابلها– نظرية اقوى تأثيراً وأجل اهمية، تنادى بأن الموشحات والأزجال أثرت تأثيراً جوهرياً في نشأة الشعر الأوربي كله، وتقول بأن اغاني «التروبادور» ليست إلا «الصورة الأوربية» لهذين الفنين العربيين اللذين ظهرا على أرض الأندلس»[2].

الحروب الصليبية

تتعدد الظروف والدوافع التي دفعت البابا أوربان الثانى Urban II سنة ١٠٩٥م في مجمع كليرمون الديني بجنوب فرنسا إلى دعوة الأوربيين إلى الحرب المقدسة باسم الصليب ضد المسلمين في فلسطين، وقد وعدهم البابا بأن يحصلوا من هذه «الحملات الصليبية المقدسة» ليس على الخيرات المادية فقط، من «الأراضي التي تفيض لبناً وعسلاً»

(١) راجع: الشعر الأندلسي و تأثيره في الشعر الأوربي: انخل جونثالث بالنثيا . ضمن كتاب: دراسات اندلسية للدكتور الطاهر احمد مكي، ص ١٧٢ – ٢٠٠ .

(٢) الموشحات الأندلسية: د . محمد زكريا عناني . عالم المعرفة، العدد ٣١، الكويت١٩٨٠، ص ٢٣ – ٣٩ .

كمـا جـاء في التـوراة، وإنما أن يصـبـحـوا على طريق «الجسـد المقـدس» أي على طريق الحجاج السـائرين إلى القدس[1]، لكن هذا الطريق امـتلأ بـالجثث وأدى إلى الدمـار في كل المناطق التي مروا عليها حتى المسيحية منها. والحقيقة التي آمن بها عدد من الدارسين هي أن الحروب الصليبية أوحروب الفرنجة (بتعبير العرب المعاصرين لها)، قد مثلت لقاءً دامياً واتصالاً وثيقاً – في الوقت نفسه – بين الشرق الإسلامي والغرب المسيحي، كما حدث – إذ ذاك – تبـادل ثقـافي بين الفـريقين، وعلى سـبـيل المثـال، فـإن هذا الرأي لا ينكره برنارد لويس تماماً في كتابه عن «تاريخ اهتمام الإنجليز بالعلوم العربية» بقدر ما يراه «محدود المدى والأثر» لكنه يرى أن وصـول حـركة الفكر والعلوم إلى الـغرب كـان عن طريق آخـر، طريق الأندلس[2] وهوالرأي الذي عـارضـه إليـاس أبوشـبكة وأقـام كـتـابه «روابط الفكر والروح» على أساس هذه المعارضة، فالحركة الصليبية مكنت فرنسا – ربما دون سواها – من الاسـتـفـادة من الاتصـال الوثيق بينهـا وبين الشـرقـيين «ذلك أن التـبـادل الفكري رافق التبـادل التـجاري بين الفريقين، وإذا بالشـرق ينفذ إلى فـرنسـا بمعـارف أطبـائه وشـارعيه وفلاسفته ورياضيه وفلكيه وبأشـغاله الحريرية الدقيقة وأسلحته الدمشـقية وسـائر فنونه، ولولا الـحـركة الصـليـبـيـة التي مـشى على رأسـهـا ملوك فـرنسـا وقـوادهـا ومـحـاربوهـا ومقادستها لما كان القرن الثالث عشر العصـر الذهبي لمملكة فرنسـا، ولما كان لهذه الأخيرة مؤرخـوهـا العظـام كـارنول وفيـلهر دوين وجـوانفيل، ولما قـدر لشـعـرائهـا أن ينشـدوا تلك الملاحم الخالدة في مآثر أبطالها، ولـمـا أتيـح لأساتذة جامعـاتها المشـهورة التي كانت تجذب إليها طلاب أوربا بأسرها أن يملكوا معارف على جانب كبير من الاتساع..»[3].

---

(١) الإسلام و المسيحية، ص ٣٨ . عن الظروف التاريخية و الدوافع للحروب الصليبية، يراجع الفصل الثاني من كتاب: ماهية الحروب الصليبية: د . قاسم عبده قاسم . سلسلة علم المعرفة العدد (١٤٩) – مايو ١٩٩٠ – ص ٤٧ .

– وعن تحرير مصطلح «الحروب الصليبية»، يراجع: الحروب الصليبية: د. محمد علي دبور. دار الهاني ٢٠٠٥، ص٣-٩.

(٢) روابط الفكر و الروح بين العرب و الفرنجة : إلياس ابو شبكة . منشورات دار المكشوف، ط (٢) ١٩٤٥، ص ١٨-١٩ .

(٣) روابط الفكر والروح ، ص ٢٠ .

هذه الموازنة بين أثر الأندلس وأثر الحروب الصليبية، تؤكد تنوع وسائل الاتصال بين الشرق الإسلامي والغرب الأوربي، وتسلم إلى أن الثقافة الإنسانية ثمرة من ثمار اللقاء بين الحضارات على مر العصور مهما كانت ساحة هذا اللقاء: ساحة تعايش وسلام أوساحة قراع ونضال، ومن الطبيعي في هذه الحال – أن تنشأ نتيجة هذا اللقاء علاقات إنسانية حتى في زمن الحرب، خاصة مع طول فترة اللقاء، والذي كانت أكثر أيامه هدنة وسلام، وهذا أسامة بن منقذ (٤٨٨ – ٥٨٤ هـ) الفارس والأديب الذي خالط «الإفرنج» أوالصليبيين الذين استوطنوا بلاد المسلمين يقول: «فكل من هوقريب العهد بالبلاد الإفرنجية أجفى أخلاقاً من الذين تبلدوا (صاروا من أهل البلاد) وعاشروا المسلمين» وهووصف يدل على دراية وتدبر وقرب، وقد صار صديقاً لبعضهم . يأنس به «إفرنجي» ويلازمه ويدعوه «أخي» فلما عزم الإفرنجي على العودة إلى بلاده طلب أن يرسل ابنه معه (ابن الرابعة عشرة) ليبصر الفرسان ويتعلم الفروسية، فيتعجب أسامة أشد العجب ويعتذر له بحب جدته للابن وعدم تحملها فراقه.[1]

أما ابن شداد (بهاء الدين يوسف) (ت ١٢٣٤ م) مؤرخ عهد صلاح الدين الأيوبي، فيذكر العديد من الشواهد على التلاقي والاحتكاك الإنساني بين أهل البلاد «المسلمين» والفرنجة «الصليبيين»، فعندما حاصر صلاح الدين حصن الكرك ١١٨٣ م، لاحظ وجود حفل زواج مسيحي داخل الحصن، وأرسلت أم العروس الصليبية أطباقاً من طعام العرس إلى صلاح الدين، فسأل القائد العظيم عن مكان نزول العروسين بأحد أبراج حصن الكرك، وأمر قواته بعدم قذف هذا البرج أومحاصرته . وعندما طال أمد القتال بين الصليبيين والمسلمين أمام مدينة عكا ١١٩٠ م «أنس البعض بالبعض بحيث كانت الطائفتان تتحدثان وتتركان القتال، وربما غنى البعض ورقص البعض لطول المعاشرة ثم يرجعون للقتال بعد ساعة»[2].

---

(١) الاعتبار: اسامة بن منقذ. دار الهلال – القاهرة ٢٠٠٢ ص١٣٣-١٣٤.

(٢) سيرة صلاح الدين الأيوبي (النوادر السلطانية) : ابن شداد. دار المنار- القاهرة، ط (١) ٢٠٠٠/ص٧٤.

وعلى مستوى التبادل الثقافي، شعر المسلمون بالتفوق على الصليبين الذين لم يمتلكوا تراثاً ثقافياً كبيراً، وترتب على مستوى اللغة أن دخلت كلمات كثيرة من العربية إلى لغة الصليبيين، مثل القطن Cotton والسكر Sugar والكحول Alcohol وتعلم الصليبيون الكثير من الفلاسفة والأطباء العرب، وتهكم أسامة بن منقذ في كتابه كثيراً على تأخر المعرفة الطبية لدى «الفرنجة» مقارنة بالتقدم الطبي لدى المسلمين[1].

وبسقوط عكا (٦٩٠ هـ = ١٢٩١م) في قبضة فرسان المماليك خرج الصليبيون من بلاد المسلمين، لكن الحصاد أوالأثر الذى خلفته المواجهة العسكرية الطويلة التي استمرت حوالي قرنين من الزمان كان عميقاً خاصة على العالم العربي بما أنه الطرف المتلقي لويلات العدوان الصليبي، بيد أن هذا الفصل الأخير في قصة المواجهة لم ينته على تراب عكا ورمال الساحل الفلسطيني، إذ انسحبت فلول الصليبين من القادة والفرسان إلى قبرص ورودس لتتخذهما مقراً للقرصنة والإغارات السريعة على شواطئ الشام ومصر في القرن الرابع عشر الميلادي، وبداية القرن الخامس عشر الميلادي، وقد تكفلت دولة سلاطين المماليك في مصر والشام (٦٤٨ = ٩٢٢ هـ - ١٢٥٠ = ١٥١٧ م) بمواجهة هذا العبث الصليبي . وكان مشهد ملك قبرص الصليبي من آل لوزينان، وهو يمشي ذليلاً والأصفاد تكبله في شوارع القاهرة في القرن الخامس عشر الميلادي، إعلاناً بنهاية المواجهة العسكرية [2].

ملتقى الشرق والغرب

في ظل الأجواء المضطربة والأراضي التي ارتوى أديمها بدماء الألوف من القتلى والجرحى، عاشت أوربا، في الوقت الذي كانت فيه دولها تجني ثمار عصر النهضة والإصلاح الديني والسياسي، ويتمخض القرن الثامن عشر عن ثورة صناعية شاملة . لكن

---

(١) المصدر السابق و: الاعتبار ، فصل «طبائع الإفرنج واخلاقهم - عجائب طبهم» . ص١٣٣-١٣٦.

- وعن نتائج الحروب الصليبية ، يراجع ايضاً: حضارة العرب: لوبون ، ص ٣٣٣-٣٣٩ .

(٢) ماهية الحروب الصليبية : د . قاسم عبده قاسم ، ص ١٤٩ - ١٥٠.

أوربا الناهضة لم تنس الشرق، ولم تغفل عنه بل استفادت الكثير من فنونه وآدابه وعلومه التراثية، وهي تأسس لصرح النهضة التي تعددت منابعها وتنوعت مصادرها، ومن هنا كثرت رحلات الغربيين إلى الشرق واتخذت اشكالاً مختلفة، رغبة في التعرف على الشرق من مختلف الجوانب السياسية والاجتماعية والعسكرية والاقتصادية، وربما التماساً للهجرة من جحيم الغرب إلى جنة الشرق الساحر، ومن أبرز كتب الرحلات كتاب «رحلة إلى مصر وسوريا» لمؤلفه فولني عام ١٧٨٧ م وقد ترجمه إلى العربية إدوارد البستاني، وقد رجع نابليون إلى هذا الكتاب قبل انطلاقه إلى مصر إذ بيّن فولني فيه حالة النظام المملوكي المتردي في ضعفه، وكتاب «رسائل عن مصر» لسفارى، وقد قام صاحبه برحلته إلى مصر عام ١٧٧٧ م ومكث فيها ثلاث سنوات حتى عام ١٧٧٩م، ويهتم الكتاب بعرض صورة واضحة مفصلة لمصر حيث يستنتج أن فيها جاذبية لأنها مهد الحضارة القديمة وخاصة الفرعونية، وأنها لم تأخذ بالحضارة الحديثة، ويطبق عليها الظلم العثماني ويستنزف مواردها، أما عادات أهلها فهي تمثل السذاجة والطبيعة والصدق والبعد عن المخادعة والرياء .. كما يحوي الكتاب مقارنة بين الحضارة والمدنية الحديثة وبين المجتمع المصري، إذ إن المؤلف يهرب من الأولى ليرتمي في أحضان الثاني .. [1].

ولأنه ما من سبيل إلى الاستفاضة في مسألة تأثير الشرق في الغرب، فإن المثال – هنا– يغني عن أمثلة، خاصة فيما يتعلق بموضوع الدراسة وهوالشعر، والمثال من جوته كبير أدباء الألمان وشاعرهم الأعظم (ت . ١٨٣٢م) ، وإذا كان الشاعر الإيطالي دانتي قد تعرض في ملحمته «الكوميديا الإلهية» تعرضاً غير كريم إلى النبي محمد عليه الصلاة والسلام، فإن «يوهان ولفجانج جوته» على العكس من نلك، فقد أنصف الإسلام ونبيه

---

(١) الرحلة إلى الغرب و الرحلة إلى الشرق : د . ناجي نجيب . دار الكلمة للنشر – بيروت ١٩٨١، ص ٣٦ . ومن كتب الرحلات إلى الشرق كذلك: كتاب سونيني «رحلات إلى مصر العليا و السفلى» عام ١٧٩٩ . وكتاب الليدي دف جوردون «خطابات من مصر» ١٨٦٥ . و كتاب إدوارد لين «المصريون المحدثون عاداتهم وشمائلهم» ١٨٣٦ م . يراجع: المصدر السابق، صفحة ٧٣-٧٥، و: صورة الغرب فى الرواية العربية : د. سالم المعوش. مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط (١)، ١٩٩٨، ص ٨١ -٨٤.

العظيم، ولم تفته العناية بكل ما هو شرقي، فلقد أقبل منذ صباه حتى آخر أيامه، على دراسة تاريخ الشرق وآدابه وقد تناول العرب في جاهليتهم، كما تناول الإسلام وشخصية محمد عليه السلام في الكثير من مؤلفاته «فنحن بوجه عام نلقى الشرق والإسلام في بحوثه، وفي أدبه القصصي، وفي أدبه المسرحي وفي أناشيده وأشعار دواوينه»[1] ففي عام ١٧٧٢م يعكف جوته على قراءة القرآن الكريم في ترجمة ألمانية أنجزها المستشرق مرجر لين (أحد أبناء بلدته فرانكفورت) كما قرأه في ترجمة لاتينية، أعيد طبعها عام ١٧٢١ م بمدينة ليبزج الألمانية، واقتبس من القرآن بعض الآيات التي تأثر بها تأثراً واضحاً خاصة في شعره الأخير الذي أسماه «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»، فالقارئ المسلم لا يسعه إلا أن يتذكر بعض الآيات القرآنية حين يقرأ لجوته : «لله المشرق ولله المغرب، وفي راحتيه الشمال والجنوب جميعاً. هوالحق، وما يشاء بعباده فهو الحق، سبحانه له الأسماء الحسنى، وتبارك اسمه الحق، وتعالى علواً كبيراً .آمين» ويعمد إلى التضمين الصريح، فيقول في مقطوعة له بعنوان التشبيه: «لم لا أصطنع من التشابيه ما أشاء، والله لا يستحي أن يضرب مثلاً للحياة بعوضة؟ لم لا أصطنع من التشابيه ما أشاء، والله يجلو لي في جمال عيني الحبيبة، لمحة من جماله رائعة عجيبة»[2].

أما قصيدته الشهيرة «الهجرة» فقد شعر فيها أن «متعة الهروب من المدينة الأوربية بما فيها من صراع تتحقق بالتوجه إلى حياة الماضي الوديعة المتمثلة في حضارة الشرق»[3] وهي تمثل رحلة خيالية لشاعر الغرب الذي طابت هجرته الروحية العظمى إلى الشرق، يقول في ترجمة بديعة للشاعر عبد الرحمن صدقي:

«الشمال والغرب والجنوب، أقطارها تتناثر بددًا، وعروشها وممالكها تنهار. فهاجر وامض إلى الشرق الطهور تسترّوح الطيب من الآباء الأوائل الطيبين، وبالحب والنشوة والغناء يرد عليك «الخضر عليه السلام» القائم على عين الحياة – ريعان صباك .

---

(١) الشرق والإسلام في ادب جوته : ص١٠، و: تذكارجيتي: العقاد . دار المعارف – القاهرة ١٩٨١ .

(٢) الشرق والإسلام في ادب جوته ، ص ٢٨-٢٩ . وفي المقطوعة تضمين لقوله تعالى «إن الله لا يستحي ان يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها» سورة البقرة ٢٦ .

(٣) ادب الرحلات : د . حسين محمد فهيم . عالم المعرفة ١٣٨ – الكويت يونيو ١٩٨٩، ص ١٦٧ .

هناك في ظل النقاء والصدق تطيب لي الرجعى إلى نشأة الإنسانية الأولى، إلى الأزمان التي تلقى فيها بنوالإنسان كلمة الحق منزلة من الله بلسان أهل الأرض، فلم يقدحوا فكراً ولم يكدوا ذهناً، إلى تلك الأزمان التي كانوا فيها يبجلون السلف، وينهون عن كل دين غير دينهم .

أريد معاشرة الرعاة في المنتجعات، والاسترواح في ظلال الواحات، والارتحال مع القوافل متجراً في الشيلان والبن والمسك، طارقاً كل درب من البوادي إلى الحضر .

وهناك في الشرق في ردهات حماماته وبين جدران حاناته، أريد أن أذكرك يا مولاي حافظ. وقد رفعت حبيبتي خمارها، وتضوع الطيب من غدائرها المهدلة المضمخة بالعنبر.

وليعلم الذين ينفسون على الشاعر هذه النغمة والذين تطوع لهم نفوسهم تنغيصها، أن كلمات الشاعر لاتبرح حائمة حول جنة الخلد طارقة في لطف أبوابها تطلب الخلود»[1].

حملة نابليون والبعثات إلى الغرب

حلقات الاتصال بين الشرق والغرب كانت متشابكة قبل الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١ م) على مصر، ازدادت كثافة في بعض المراحل الزمنية، وانحل منها الكثير في مراحل أخرى[2]، وإذا كان الهدف الأساسي لهذه الحملة هو تكوين إمبراطورية شرقية

---

(١) الشرق والإسلام في ادب جوته ، ص ٩٨ - ٩٩ . حافظ الشيرازي (ت ٧٩١ هـ = ١٣٨٩ م) شاعر الفرس ، جمع في غزله الحسية والروحية ، حتى لقب بـ «لسان الغيب وترجمان الأسرار» تأثر جوته بشعره .

(٢) شهد القرنان السابع عشر والثامن عشر عدداً من الرحلات الشرقية إلى الغرب ، وكشفت عنها النشرات الأدبية الحديثة ، ومنها:

- رحلة احمد بن قاسم الحجري «رحلة الوقاي إلى باريس ولاهاي ، ناصر الدين على القوم الكافرين ١٦١٣ - ١٦٤١»
- رحلة إلياس الموصلي إلى اميركا «الذهب والعاصفة ١٦٦٨ - ١٦٨٣» نشرها للمرة الأولى الأب انطون رباط اليسوعي بعنوان «رحلة أول سائح شرقي إلى امركة» في مجلة المشرق ١٩٠٥ م .
- رحلة محمد الغساني إلى بلاد الإسبان «رحلة الوزير في افتكاك الأسير ١٦٩٠ - ١٦٩١».
- «رحلة محمد سعيد باشا إلى باريس» ١٧٢٠ - ١٧٢١ ، اخرجها الأب لويس شيخو .
- «رحلة خضر الكلداني إلى اوربا - من الموصل إلى رومية ١٧٢٤».
- رحلة بولس بن مكاريوس ، بطريرك حلب «رحلة مكاريوس إلى بلاد الروس ١٧٦٥».

تراجع: قائمة المشروع الجغرافي العربي «ارتياد الآفاق» تأسس عام ٢٠٠١ . دار السويدي - أبو ظبي .

قوية فإنها كانت من ناحية أخرى مظهراً للتنازع الذي قام بين فرنسا وإنجلترا على الغزووالاستعمار، هذا التنازع الذي يرجع إلى القرن السابع عشر واستمر خلال القرن الثامن عشر[1].

وقد جسدت الحضارة الفرنسية في هذه الأثناء فتوة أوربا العلمية، بما امتلكته من وسائل علمية حديثة، ومناهج بحثية وتجريبية، لذلك اتخذت حملة نابليون العلم سلاحاً ضمن أسلحتها، وحشدت العلماء جنداً ضمن جنودها، وكان من مظاهر ذلك أن أنشأ العلماء الفرنسيون المصاحبون للحملة في مصر مراكز للأبحاث الرياضية، ومراصد فلكية، ومعامل كيماوية، كما أنشأوا بعض المصانع ومعملاً للورق، ثم مجمعاً علمياً لدراسة أحوال مصر المختلفة .. كذلك أقام الفرنسيون مطبعة عربية وأصدروا صحيفتين فرنسيتين ونشرة باللغة العربية، كما أقاموا أيضاً مسرحاً للتمثيل، كانوا يقدمون فيه رواية فرنسية كل عشر ليال، وفتحوا مكتبة عامة وكانوا يدعون بعض المصريين لمشاهدة ما بها من كتب، ومشاهدة بعض تجاربهم العلمية، وذلك لتأليف قلوبهم وإيهامهم بأنهم جاءوا لتحضيرهم والنهوض بهم، وشكلوا الديوان الذي كان يضم تسعة أعضاء من علماء الأزهر، وذلك للعمل على استتباب الأمن، والتظاهر بأن الشعب يشارك في حكم نفسه[2] ويلاحظ الدكتور هيكل «أن أغلب تلك المظاهر الثقافية متصل بالعلم العملي، كما يلاحظ ثانياً أن جميعها جاءت في صورة عدوانية ضمن الحملة الفرنسية الغازية . ومن هنا لم يكن لها تأثير فعلي في وصل المصريين بالثقافة الأوربية، وبخاصة الثقافة الأدبية وإنما اقتصر تأثير كل هذه المظاهر على الإثارة أوالإيقاظ حتى أحس البعض بوجوب التغيير وتطلع إلى التسلح بوسائل أفضل وهذا ما عبر عنه الشيخ حسن العطار بقوله حينذاك: «إن بلادنا لابد أن تتغير أحوالها ويتجدد ما بها من العلوم والمعارف»[3].

---

(١) مصر في مواجهة الحملة الفرنسية : عبد الرحمن الرافعي . مركز النيل للإعلام – دراسات قومية ، العدد الثاني، د.ت، ص ٢١ .

(٢) المصدر السابق، صفحات متفرقة. و: تطور الأدب الحديث في مصر: د. احمد هيكل، دار المعارف، ١٩٨٧ ط(٥) /ص ١١– ١٢.

(٣) تطور الأدب الحديث في مصر ، ص ١٢ .

لكن يلاحظ من جانب آخر أن هذه اليقظة وتلك الإثارة ولدت يقيناً بضرورة التعرف على الآخر والاتصال به والاستفادة منه والتشوف إلى نقل نموذجه المنتصر المتقدم، ذلك اليقين ظهر على صعيد نخبة مثقفي العصر في مصر، والنخبة السياسية القابضة على مقاليد الحكم، فالشيخ عبد الرحمن الجبرتي (١٧٥٤- ١٨٢٢) الذي تأرجح موقفه بين الإعجاب بالغرب والمرارة منه ونقده، بدأ في مرحلته الأولى بلوم الفرنسيين بشكل واضح وفي المرحلة الثانية تذبذب بين الإعجاب واللوم، أما المرحلة الثالثة، وبعد أن غادر الفرنسيون مصر فإن موقفه منهم اقتصر على الإعجاب حين توفر له أن يعقد المقارنة مرة بينهم وبين فوضى العثمانيين والمماليك أو بينهم وبين أطماع الإنجليز وتربصهم بالبلاد، لذا انتهى إلى إيثار حضارة الفرنسيين لا الإنجليز، وهو إيثار في دلالته يعني إيثاراً للقيم الإسلامية التي وجد بعضها في مواقف الفرنسيين ليس في جنسهم أودينهم بالضرورة[1].

وهذا الموقف الأخير للجبرتي (الإعجاب / الإيثار) يعني أيضاً أنه وليد معرفة وبحث ومعاينة لأحوال ذلك الآخر (الغرب) .

وبعد إسكات مدافع نابليون أيضاً، وبعد فترة وجيزة، استيقظ الوعي بالغرب وأهميته وخطره لدى حاكم مصر محمد علي باشا (١٨٠٥- ١٨٤٩) ،فأرسل البعثات العلمية إلى الغرب، فمدت الجسور من جديد للاتصال بأوربا والاحتكاك الحضاري بين الشرق والغرب كما كانت «مصدراً أساسياً لتأسيس النهضة التي اتبعت منهجاً واقعياً في التعامل مع الفجوة الثقافية والعلمية التي ظهرت بين أوربا الناهضة والبلدان التابعة للخلافة العثمانية المتدهورة، وخطت النهضة خطوات ثابتة على طريق استحضار خبرات أجنبية لبناء اللبنة

(١) الجبرتي والغرب في الفكر العربي الحديث: د. مصطفى عبد الغني. عالم الفكر، المجلد ١٧ - العدد (١)، ابريل مايو يونيو ١٩٨٦م، ص ١٤٦ ويمكن مراجعة موقف الجبرتي تفصيلاً من خلال كتابيه : عجائب الآثار في التراجم والأخبار (اربعة اجزاء - طبعة بولاق - د . ت) و: مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس (مجلد ١، شاركه فيه الشيخ حسن العطار - مكتبة الآداب ، ١٩٩٨ م) .

الأولى في التعليم والصناعة ثم إرسال بعثات لاكتساب المعارف والخبرات الكفيلة بإنشاء البنية الأساسية لمقومات النهضة»[1].

وبدأت أولى البعثات حوالي عام ١٨١٣ م، وكانت الوفود الأولى من الطلبة مكرسة لدراسة الفنون العسكرية وبناء السفن وتعلم الهندسة وتوجهت جميعها إلى المدن الإيطالية مثل روما وميلانو وليفورن وفلورنسا، أما البعثات الكبرى فبدأت من عام ١٨٢٦ م بإرسال (٤٤) طالباً إلى فرنسا، وكان إمامها رفاعة الطهطاوي وركزت هذه البعثة على دراسة الإدارة الملكية والحقوق والفنون الحربية والإدارة العسكرية والعلوم السياسية والملاحة والهندسة الحربية والمدفعية والطب والزراعة، ودرس بعض طلابها أيضاً التاريخ الطبيعي والمعادن وهندسة الري والطباعة والميكانيكا والكيمياء»[2]. وتوالت بعثات محمد علي لتوطيد دعائم دولته المستقلة ومدها بسبيل من سبل القوة العلمية، وكان يدرك ذلك جيداً رغم كونه الحاكم المستبد، والمحتكر الأول والمالك الوحيد للأرض والمتصرف بأمور كل من يدب عليها. ثم تراجعت البعثات وانتكست في عهدي عباس الأول (١٨٤٩- ١٨٥٤) وسعيد (١٨٥٤- ١٨٦٣) إلا أنها ما لبثت أن تواصلت في عصر إسماعيل (١٨٦٣- ١٨٧٩) لتشهد مصر مرحلة جديدة من النهضة رغم الأخطاء التي أدت إلى التدخل الأجنبي في شئون مصر المالية والسياسية [3].

وتعد هذه البعثات لقاء عملياً حقيقياً بين المصريين وثقافة الغرب، وقد أنتج هذا اللقاء ثماراً متنوعة «فقد عاد هؤلاء المبعوثون بعلم جديد وعقلية جديدة إلى بلادهم، فعملوا في المدارس وفي المصالح، وترجموا وألفوا وخططوا، وبهذا وضعوا أساس الحركة الثقافية والأدبية الحديثة». وأنشئت مدرسة الألسن باقتراح من رفاعة الطهطاوي «وكانت تعنى بدراسة اللغات الفرنسية والإيطالية والتركية والفارسية، إلى جانب آداب اللغة العربية

---

(١) البعثات العلمية في عصري محمد علي وإسماعيل: عزت عامر. بحث ضمن ندوة مجلة العربي «الغرب بعيون عربية» ٢٧ – ٢٩ ديسمبر ٢٠٠٣ ، ص ٢ .

(٢) انظر: المصدر السابق ، ص ٤ – ٥ .

(٣) السابق ، ص ١٢ – ١٣ .

والتاريخ والجغرافيا والشريعة الإسلامية والشرائع الأجنبية .. وقد استطاعت مدرسة الألسن بفضل خريجيها، أن تترجم كثيراً من الكتب القيمة، كما ترجم رفاعة رسائل عديدة في مختلف الفنون والعلوم، وترجم كذلك بعض قطع من الشعر الفرنسي، من بينها نشيد «المرسيلييز»، وترجم دستور فرنسا وعلق عليه بوعي لمفاهيم الحرية وحقوق المواطنين ونظام الحكم، وتم إنشاء المطبعة الأميرية سنة ١٨٢٢، ثم إصدار صحيفة سميت أولاً باسم «جورنال الخديو» ثم أخذت اسم «الوقائع المصرية»... وأهم الثمار التي جنيت من هذه الحركة الثقافية هي ظهور جماعة من المثقفين المصريين، الذين نهلوا من ثقافة الغرب وعرفوا لغته وبعض أدبه، وأصبحوا يمثلون – آخر الأمر – لوناً جديداً إلى جانب اللون التقليدي الممثل في علماء الأزهر حينذاك . وهؤلاء المثقفون الجدد سيقومون هم وتلاميذهم بريادة التيار الثقافي الجديد والتبشير بحياة أدبية جديدة»[1] .

ومن ثمار تلك الحركة الثقافية أيضاً تجدد اللغة العربية، وانتعاشها بعض الانتعاش، فقد أصبحت لغة العلوم الحديثة ولغة الصحافة، وبالتالي ظهور أسلوب جديد أكثر سهولة وخصوصية، وقد بدأ يتخلص من الركاكة والتكلف، وربما فتح الطريق لوجود الأسلوب السهل المتطور في المستقبل[2].

وتزامنت مع هذه البعثات، الرحلات التي قام بها أفراد في مهمات رسمية وغير رسمية، وكلاهما رفد أدب الرحلات العربي بالعديد من الأعمال الفكرية والأدبية التي سجل فيها أصحابها مشاهداتهم وملاحظاتهم وتصوراتهم الفكرية للعلاقة بين الشرق والغرب، وإذا كان مؤلف رفاعة رافع الطهطاوي «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» الصادر فى القاهرة ١٨٣٤م، الرائد فى هذا الباب والأقوى أثراً، والمفجر لقضايا شائكة مازالت محل نظر واعتبار حتى اليوم، فإن هذا الأدب قد تواصل إلى نهاية القرن التاسع عشر، وتنوعت أشكاله خلال

---

(١) تطور الأدب الحديث في مصر: د . هيكل ، ص ١٣– ١٥ . وانظر: تاريخ الحركة القومية : عبد الرحمن الرافعي، جـ ١ ص ٤٧٨ وما بعدها ، و: تاريخ آداب اللغة العربية: جورجي زيدان ، جـ ٣ ص ٦٣ ومابعدها

(٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر: د . عبد المحسن طه بدر . دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٧ ، ص ٢٧ .

النصف الأول من القرن العشرين[1] وكان الشعر حاضراً في بعض هذه الأعمال، يستبصر الآخر الغربي، ويتقرى معالمه بطريقته الخاصة في التعرف والاستبصار .

ثالثاً: لقاء الشعر

والغرب كان موجوداً بصورة أو بأخرى في الشعر العربي القديم، وكانت كتب الرحلات محفلاً لفنون الأدب، ومنها الشعر، جاء ليوازي بين صحوة العقل ونشوة العاطفة، أو ليضفي طرافة على بعض المواقف، أو ليجمل صوراً تناثرت عبر السطور.

---

(١) تجدر الإشارة – هنا – إلى اختلاف في الترتيب الزمني للكتب التي انتجتها الرحلة إلى الغرب بعد كتاب رفاعة، لكن أمكن انتخاب أبرزها و ترتيبها كالتالي:
- كتاب «إتحاف أهل الزمان باخبار ملوك تونس وعهد الأمان» لأحمد بن أبي الضياف (ت ١٨٧٤م) باجزائه التي شملت الجزء الخاص برحلته إلى فرنسا سنة ١٨٤٦.
- كتاب «تحفة الأذكياء باخبار بلاد روسيا» للشيخ محمد عياد الطنطاوي، و بدأت رحلته إلى روسيا سنة ١٨٤٠ واستمرت إلى سنة ١٨٦٠، لكن فرغ من كتابه سنة ١٨٥٠م .
- «الساق على الساق فيما هو الفارياق» لأحمد فارس الشدياق، صدر في باريس سنة ١٨٥٥م.
- «رحلة باريس» لفتح الله المراش، طبع في بيروت ١٨٦٧ .
- «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك» لخير الدين التونسي، تونس ١٨٦٧ .
- «الرحلة النحلية» للويس صابونجي، الأستانة ١٨٧٤.
- «علم الدين» لعلي مبارك، القاهرة ١٨٨٣.
- «الرحلة الأندلسية» لعلي الورداني، تونس ١٨٨٨ .
- «رحلة إلى أوربا» لمحمد شريف سالم، القاهرة ١٨٨٨ .
- «رسائل البشرى في السياحة بألمانيا و سويسرا» لحسن توفيق العدل، القاهرة ١٨٩١ .
- «إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا» لأمين فكري، القاهرة ١٨٩٢ .
- «سلوك الإبريز في مسالك باريز» لمحمد بلخوجة، تونس ١٩٠٠.
- رحلة إلى أوربا» ١٩١٢ لجرجي زيدان .
- «البُرنس في باريس، رحلة إلى فرنسا و سويسرا» لمحمد المقداد الورتتاني . تونس ١٩١٤ .
- الرحلة الأوربية» ١٩١٩، لمحمد بن الحسن الثعالبي .
- «شرقية في انجلترا» ١٩٢٢، لعنبرة سلام الخالدي .
- «رحلتي حول العالم» ١٩٤٥، لدرية شفيق .

و يراجع في ذلك: الرحلة إلى الآخر في القرن التاسع عشر: د. جابر عصفور، البلاد الروسية في عين الشيخ محمد عياد الطنطاوي: د. محمد عيسى صالحية، المشروع الجغرافي العربي «ارتياد الآفاق»: نوري الجراح . ضمن ابحاث ندوة العربي «الغرب بعيون عربية» الكويت ٢٧-٢٩/١٢/٢٠٠٣م .
و: الرحلة إلى الغرب و الرحلة إلى الشرق: د. ناجي نجيب.
هذا فضلاً عن الأعمال الروائية و القصصية التي يمكن الإشارة إلى بعضها لاحقاً .

في عهد بني أمية بعثت العصبية من مرقدها: قبلية وجنسية «وكانت الدولة الأموية عربية لحماً ودماً تنظر إلى الأعاجم نظرة بغض واحتقار، وترى أنهم دونهم جنساً وخلقاً، ومن ثم فقد ترفعوا عن مصاهرتهم وإذا جاز لهم الاقتران بالأعجميات، فلن يسمحوا بزواج المولى من العربية..»[1].

ورد في «الكامل» لأبي العباس المبرد أن جرير نزل بقوم من بني العنبر، فأحجموا عن ضيافته، حتى اضطر إلى شراء القرى منهم» فانصرف وهو يقول:

يا مـالك بن طريف إن بيعكمُ
رفدَ القِرى مفسد للدين والحسبِ
قالوا: نبيعكهُ بيعاً، فقلت لهم:
بيعوا المواليَ واستحيوا من العرب

فأنفت الموالي من هذا القول «لأنه حطهم ووضعهم، ورأى أن الإساءة إليهم غير محسوبة عيباً..»[2]

والموالي في بيت جرير لا تعني جنساً خاصاً: فرساً أوروماً، بل تشملهم جميعاً على اختلاف أجناسهم، وهكذا كانت صورة «الأعجمي» ومنزلته: هزيلة ومتدنية، في هذا الظرف التاريخي المحتقن بالتعصب .

وفي زمن العباسيين كانت الصورة مختلفة، فالموالي (الفرس) ركن من أركان الدولة، ولهم سطوة وكلمة مسموعة، وكانت بغداد العباسية ترفل في ثوب الحضارة القشيب، وتأتي إليها وفود الإفرنج لتجديد الولاء ودفع الجزية وتقديم الهدايا للخلفاء، ومنهم الخليفة المتوكل على الله (٢٣٢-٢٤٧هـ) الذي جاءه وفد من الروم (أوالإفرنج) سنة ٢٤١ هـ حيث

(١) الصراع الأدبي بين العرب و العجم: د.محمد نبيه حجاب . المؤسسة المصرية للتأليف و الترجمة والنشر، المكتبة الثقافية (٩٢) . ١٩٦٣/ص ٢٨ .

(٢) الكامل في اللغة و الأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي، القاهرة، ط (٣)، ١٩٩٧، ج (١)، ص ٣٧٢ - ٣٧٣.

كان الفداء فيها بين المسلمين والروم، فأمر باستقبالهم في بلاطه وإكرامهم، ورأى شاعره - حينئذ - البحتري أن يهديه تفصيلاً من تفاصيل تلك الزيارة، فقال:

ورأيت وفدَ الروم بعد عنادهمْ
عرفوا فضائلكَ التي لا تُجهلُ
نظروا إليكَ فقدَّسوا، ولوانهمْ
نطقوا الفصيحَ لكبَّروا ولهلَّلوا
لحظوكَ أولَ لحظةٍ فاستصغروا
من كان يُعظَّمُ فيهم ويبجَّل
حضروا السِّماط فكلما راموا القِرى
مالت بأيديهمْ عقول ذُهل
تَهْوي أكُفُّهمُ إلى أفواهِهِمْ
فتجور عن قصد السبيلِ وتعدِل
متحيِّرون فباهِتٍ متعجب
مما يرى أوناظر متأمِّل
ويودُّ قومهم الأُلى بعثوا بهمْ
لوضمَّهم بالأمس ذاك المحْفِل
قد نافس الغَيبُ الحضورَ على الذي
شهدوا، وقد حسد الرَّسولَ المرسِل[1]

إن الصورة التي رسمها البحتري بالغة الدلالة، وإن مازجتها الدعابة اللطيفة، والإشفاق الحضاري، إن جاز التعبير، فالدهشة التي أصابت رجال «الإفرنج» والذهول الذي أخذ بعقولهم من جراء ما شاهدوه في بلاط الخليفة من فخامة وروائع فنية، ثم السماط الذي وضع أمامهم عامراً بألوان الطعام، جعلهم لا يحسنون التصرف، وظهر جهلهم الواضح بآداب المائدة (الإتيكيت)، فأي بون حضاري كان بين شرق تلك الزمان وغربه!.

(١) ديوان البحتري، عني بتحقيقه و شرحه: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف، ط٣، ١٩٧٧، المجلد الثالث ص ١٥٩٥- ١٥٩٨.

وربما ذلك – البون – ما جعل شاعراً بحجم ابن الرومي (وهوالأعجمي أصلاً – أب رومي وأم فارسية) يعود إلى الماضي، فيتكئ على تاريخ أجداده اليونان، ليتطاول بهم، ويستمد منهم عناصر الفخر، وإن حاول الإباء، يقول:

ونحن بنواليونانِ قومٌ لنا حجاً
ومجدٌ وعيدان صلاب المعاجمِ
وحلمٌ كأركان الجبال رزانةً
وجهل تفادى منه جنُّ الصرائمِ(1)

ويقول:

أبائي الرومُ توفيلٌ وتُوفَلِسٌ
ولم يلدنيَ ربعيٌّ ولا شَبَثُ
وما ذهبتُ إلى فخرٍ على أحدٍ
لكنه القول يجري حين يُنْبَعثُ(2)

وهو نفسه صاحب الأبيات التي تقطر عذوبة في ذكر الوطن ومحبته مع تبيان العلة، حتى فاق الشعراء في ذلك «مع قرب عهده – بتعبير المرزباني – وزاد عليهم أجمعين وجمع ما فرقوه»(3) ولنتذكر قوله:

قد تحسن الرومُ شعراً … ما أحسنته العُرَيْبُ(4)

لكن تراه أي وطن كان يقصد، في الأبيات التالية، الوطن التاريخي (اليونان) أم الوطن الحاضر العائش فيه بكل جوارحه والمعبر عن أدق تفاصيله في شعره؟ وفي أيهما كان «غريب الوجه واليد واللسان»، يقول علي بن العباس بن جريج (أوجورجيس) الرومي، لسليمان بن عبد الله يستعديه على رجل من التجار، أجبره على بيع داره:

---

(1) ديوان ابن الرومي، تحقيق: د. حسين نصار . مطبعة دار الكتب والوثائق القومية – القاهرة ٢٠٠٣، جـ٦ ص٢٢٧٢ .

(2) المصدر السابق، جـ١، ص ٤٠١.

(3) معجم الشعراء، صححه وعلق عليه د.ف. كرنكو. دار الجيل، بيروت، ط(١) ١٩٩١، ص١٢٩.

(4) ديوان ابن الرومي، جـ١، ص١٥٧.

ولي وطنٌ آليت ألا أبيعَهُ
وألا أرى غيري له الدهرَ مالكا
عهدتُ به شرخَ الشبابِ ونعمةً
كنعمةِ قومٍ أصبحوا في ظِلالكا
فقد ألفتْهُ النفسُ حتَّى كأنه
لها جسدٌ إن بانَ غودِرْتُ هالكا
وحبَّب أوطانَ الرجالِ إليهمُ
مآربُ قضَّاها الرجالُ هنالكا
إذا ذكروا أوطانَهُم ذكَّرتهمُ
عُهودَ الصبا فيها فحنُّوا لذلكا[1]

وإلى الغرب الأندلسي نزح الشاعر والأمير المؤسس عبد الرحمن بن معاوية «الداخل» (ت١٧٢هـ) من المشرق في رحلة طويلة شديدة الأهوال، فبويع له في قرطبة وهوابن خمس وعشرين سنة، وانتظم له الأمر وبنى الرصافة بقرطبة تشبهاً بجده هشام بن عبد الملك باني رصافة الشام، ومع هذا كله وجد أرض الغرب الأندلسي دار غربة وغرابة، تبعث الشجى وتثير الشجن وكأن حلم العودة يراوده أبداً، يقول وقد نظر إلى نخلة بمنية الرصافة مفردة، هاجت شجنه إلى تذكر بلاد المشرق:

تبدَّت لنا وسط الرصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل
فقلت شبيهي في التغرب والنوى
وطول التنائي عن بنيَّ وعن أهلي
نشأت بأرض أنت فيها غريبةٌ
فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي[2]

(١) ديوان ابن الرومي، جـ٥، ص ١٨٢٥-١٨٢٦.

(١) راجع الأبيات وترجمة الشاعر في: الإحاطة في أخبار غرناطة : لسان الدين بن الخطيب، تحقيق د. محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، ط (١)، ١٩٧٥، ج (٣)، ص ٤٦٧-٤٧١.

أمـا عبـد الملك بن حبيب (ت . ٢٣٨هـ) الشـاعـر والعـالم الأندلسي، فـقـد رأى «بلاد الغـرب» الأندلس مـوطنه المحـبب إلى نفسـه، وإن كـان مـوقـعـه «باقـصى مـغـرب الشـمس» ويفـصله عن أرض العـرب بحـر رهيب مـزبد بالشـدائد، لكن ليلة أندلسـيـة عند «نهـر الثلج» يقـضيـهـا الشـاعـر بين أصـحـابه وأهله، تجـعل اي مكان دونه لايطاق «داء واغتـراب»، إنه الغـرب / الوطن حـيث الميلاد والنشـأة والأهل والسـكن والمجـد والسـؤدد، والمكانة العلميـة (كان يخـرج من الجـامع، وخلفـه نحـو ثلاثمـائة من طلابه) رحل إلى المشـرق وهو ابن ثلاث وثلاثين سنة، وأقام في رحلته ثلاثة أعوام، فكتب إلى أهله بالأندلس:

احب بلاد الغـــرب والغـــرب مـــوطني
الا كل غــــــربي إلي حـــــبـــــيـــبُ
بـليت وابـلانـي اغــــتـــــرابي ونـايـه
وطـول مــــقـــامي بالحـــجـــاز اجـــوب
واهلي باقـصى مـغـرب الشـمس دارهم
ومن دونهـم بـحـــر أجش مـــهـــيـب
فـــمـــــا الداء إلا أن تـكون بغـــربة
وحـســـبـك داء ان يقـــال غـــريـب
فـــيـــاليت شـــعـــري هل ابيتن ليلةً
باكـنـاف نـهـــر الـثـلـج حـين يصـــوب[١]

وكـأن ابن حـيـوس مـحـمـد بن سلطان الغنوي (٣٩٤- ٤٧٣ هـ) شـاعـر الشـام في عصره، يلخص موقفي ابن معاوية وابن حبيب عندما قال :

وكـــان يـودّ الغـــرب لوكـــان مـــشـــرقـــا
فـصـــار يودّ الشـــرق لـوكـــان مـــغـــربـا

---

(١) راجع الابيات و ترجمة الشاعر في: الإحاطة في اخبار غرناطة ج (٣)، ص ٥٤٨-٥٥٣. .

لكن الأسى الذي يحمله بيت الإمام ابن حزم (علي بن أحمد، ت ٤٥٦ هـ):

أنا الشمس في جوّ العلوم منيرةً
ولكنّ عيبي أنّ مطلعي الغربُ[1]

هذا الأسى ظل يتسرب في أشعار بعض الأندلسيين ومؤلفاتهم حتى استحال إحساساً قوياً بالذات الأندلسية في مواجهة الذات المشرقية .

تقلبت صورة الغرب في قصائد الشعراء بين القبول والرفض والرفع والحط، دون الإمساك ببعد حقيقي من أبعادها، رغم وجود تصنيفات جغرافية عالية القيمة، مثل كتاب «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق» للرحالة الشاعر الإدريسي (الشريف الإدريسى أبوعبد الله محمد بن محمد، ت٥٦٠ هـ) الذي وضعه لصاحب صقلية رجار الثاني[2]، إلى أن جاء القرن التاسع عشر الميلادي، فاتسعت الصورة قليلاً، نظراً لتعدد أسباب الاحتكاك المباشر بين شرقنا المنهك في ظل الحاكم والمالك الأوحد والغرب الأوربي المتحفز، كما تعددت طرق التواصل الحيوي والتعرف على كيان الآخر ووجوده منتصراً، وطامعاً، ومحتلاً مستبداً .

ولأن الشعر كان بمستوى عصره فنياً وفكرياً فليس من المتوقع أن نجد صوراً أدبية مكتملة الأبعاد، لكن من الممكن أن نجد لدى أبنائه مستوى «أنضج» من التعامل مع

---

(١) السابق ج (٤)، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١١١-١١٦.

تكرر الإحساس بالغربة متوازياً مع الإحساس بالذات ، لدى الأندلسيين يقول ابن زمرك (ت ٧٩٥ هـ) :

غريب بأقصى الغرب قيّد خطوه　　　شباب تقضى في مراح وخسران

ويقول ابن بسام (ت ٥٤٢ هـ) في مقدمة كتابه «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»: «وأخذت نفسي بجمع ما وجدت من حسنات دهري ، وتتبع محاسن أهل بلدي وعصري ، غيرة لهذا الأفق الغريب أن تعود بدوره أهله»

راجع: «الذخيرة » ت . د . إحسان عباس . الدار العربية للكتاب. ط (١)، ١٩٨١، ص١٢.

(٢) يراجع في ترجمته: العرب في صقلية: إحسان عباس. دار الثقافة - بيروت ١٩٧٥ ص١٥٩-١٦٠.

و: الأعلام: الزركلي ، ج (٧)، ص ١٠٥٠ .

وفيه أن كتاب «نزهة المشتاق» «أصح كتاب ألفه العرب في وصف بلاد أوربة وإيطاليا ، وكل من كتب عن الغرب من علماء العرب أخذ عنه».

«الإفرنج» الأوربيين، فالشيخ حسن العطار (١٧٦٦ – ١٨٣٤)- مثالاً – اتصل به بعض ضباط بونابرت ليتعلموا اللغة العربية فلم يرفض طلبهم ولم يحتقرهم، بل علمهم وتعلم منهم، وأدرك أهمية فهم الغالب، ثم ترك مقامة عنوانها «مقامة الأديب الرئيس الشيخ حسن العطار في الفرنسيس» وأحداثها «دليل على رغبة المعرفة التي تغلّبت على الوعي المعاند، وأوقعته في شراك المعارف التي حصّلها علماء الفرنسيس، خاصة شبابهم الذين اصطفى العطار واحداً منهم ووصفه شعراً بقوله:

تجانسَ الحسنُ في مراه حين غدا

بين الكلام وبين الثغرِ تجنيسُ

وصاد عقلي بلَفْتاتٍ فواعجباً

حتى على العقل قد تسطو الفرنسيس

وأتصور أن نغمة الدهشة المتضمنة في الشطر الأخير من البيتين تصف التوتر الذي أصاب وعي الطليعة المثقفة التي فاجأتها معارف علماء الفرنسيس، واجتذبتها إلى ما أصابها بالدهشة وزيادة الرغبة في المزيد من المعرفة»[1].

تتلمذ رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١– ١٨٧٣) على صاحب هذه العقلية المؤمنة بالتطور، الشغوف بالأسفار، وهو الذي رشحه إماماً لبعثة ١٨٢٦م إلى فرنسا. أنتجت رحلة رفاعة أول ثمره فكرية للعلاقة بين الشرق والغرب في العصر الحديث، أعني كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، وعلى الرغم من الاهتمام العريض بهذا الكتاب، والقراءات المتعددة له في سياق دوره الرائد في حركة النهضة الحديثة، فإن الاهتمام بالشعر فيه قد غاب إلا قليلاً، ربما لأن المنسوب منه إلى رفاعة – أيضاً – قليل ويأتي في ركاب النثر وتدعيماً له، يقول في مدح باريس وذمها:

ايوجد مثل باريسٍ ديارٌ

شموسُ العلم فيها لا تغيبُ

---

(١) الرحلة إلى الآخر في القرن التاسع عشر: د. جابر عصفور، ص ٤.

وليلُ الكفرِ ليس له صباحُ
أمَا هذا وحقّكُمُ عجيبُ[1]

وفي مدة إقامته بمدينة مرسيليا، دخل مع رفاقه قهوة عجيبة الشكل والترتيب «ظنها قصبة عظيمة نافذة، بها كثير من الناس» فإذا بدا جماعة داخلها أو خارجها ظهرت صورهم في كل جوانب الزجاج، وظهر تعددهم مشياً وقعوداً وقياماً، فيظن أن هذه القهوة طريق، وما عرفت أنها قهوة مسدودة إلا بسبب أني رأيت صورنا عدة في المرآة..

ومن كلامي:

يغيبُ عني فلا يبقى له أثرٌ
سوى بقلبي ولم يُسمعْ له خبرُ
فحينَ يلقى على المرآةِ صورتَهُ
يلوح فيها بُدورٌ كلُّها صور[2]

ولرفاعة قصيدة «باريسية» ترجمها في أثناء بعثته (١٨٢٦- ١٨٣١) ومضمونها ثوري، قيلت أثناء ثورة الفرنسيين ضد ملكهم شارل العاشر، ونشير إليها لأننا نجد أنفسنا «وجهاً لوجه أمام الشاعر المترجم، وليس الشاعر المترجم له، أي أن النص الأصلي يكون مجرد مثير ومحرك لفكر الشاعر الأدبي»[3] مع ملاحظة أن رفاعة من أوائل من ترجموا الشعر شعراً (موزوناً ومقفى)، وهو لون يبعد النص المترجم عن وهج النص الأصلي درجات أخرى، ومن هذه القصيدة:

يا أهلَ فرانسةَ الغُرّا
يا شجعاناً بشهامتكمْ

(١) تخليص الإبريز في تلخيص باريز . الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، جـ٢، ص ١٩٤ .
(٢) المصدر السابق . جـ ١، ص ١١٨-١١٩ .
(٣) ديوان رفاعة الطهطاوي، جمع و دراسة : د. طه وادي . الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (٣) ١٩٩٣، ص ٥٥.


عِشْتمْ في الرِّقِّ وورطتِهِ
والآن خذوا حريتَكُمْ
ما أحسنَ يومَ فخاركمُ
بتوافقكمْ في كلْمتِكم
كُرُّوا كرّاً للظفْر بهمْ
النصرُ حليفُ شجاعتكم
الدولةُ تطلبُ رقَّكُمُ
وترومُ ذهابَ جلالتكم
قولوا ها نحن باجمعنا
جند يهزا بجَراعتكم
باريسُ الآن لقد وجدتْ
ماثورَ الفخرِ بهمَّتكِم[1]

ومن تلاميذ رفاعة، يأتي صالح مجدي[2] (١٨٢٧- ١٨٨١)، ليتقدم خطوة بالمستوى الفني والموضوعي للقصيدة، والصورة التي يريد أن يحددها ويفندها، هي صورة الدخيل الأجنبي، الذي يكتب في هجائه مطولة سياسية واجتماعية، ينتقد- نقد الواعي الغيور- تدخل الأجانب في مناحي الحياة في مصر تدخلاً مقيتاً، وهو إذ يختار واحداً منهم «زعيم القوم» ليصب عليه ثورة غضبه، فإنما يقصد جماعة زاد خطرها في عهد إسماعيل، أخذت تستنزف خيرات البلاد وتستأثر بالمناصب، لكن هذا «الأعمى» - تحديدا- أصبح «رئيساً وناظراً» في الجيش، فيالها من مفارقة، ويلقي دروساً في المعاهد وهو جهول بها، وينكر حضارة عاشت آلاف السنين وسادت بالمعارف . وقبل هذا وبعده هو سارق «يغتنم الأموال» ولا يترك البلاد عائداً إلى أهله «إلا بملء الحقائب». إنه مثل من أمثلة عديدة يجب أن ترحل عن الوطن الغني بأبنائه عن أمثاله من المغامرين

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٣ .

(٢) ترجم قوانين نابليون (القانون الفرنسي) له: ديوان السيد صالح مجدي بك - جمعه ابنه محمد مجدى. المطبعة الأميرية - القاهرة ١٣١١هـ -١٨٩١م. و انظر ترجمته في مقدمة الديوان .

السارقين، لذا يصدر جامع الديوان القصيدة بقوله: «وقال رحمه الله في أجنبي، وهي قصيدة من حماسياته»:

إذا مــــا زمــانـي بـالقَنـا والقــــواضبْ
علـيّ سطا في مـصــــرَ سطوةَ غـــاضبْ
حـــــملتُ علـى ابطـالـه ببـســــالةٍ
وبدّدتهمْ في شـــــرقـــهــــا والمغــــارب
ومن عــــجبٍ فـي السلـم انـي بموطـنـي
اكـــــون اســـيــــراً في وثـاق الاجــانـب
وانّ زعــيـمَ القــوم يحــــــسَبُ انـنـي
إذا امــكـنـتـنـي فـــــرصـــةٌ لـم احـارب
وهل يُجــعَلُ الاعــمـى رئـيـســاً وناظراً
عـلـى كـل حـــربـيٍّ لـنـا فـي المكـاتـب؟
ومــن ارضــــه يـاتـي بـكـل مـلــــوثٍ
جـــهــــولٍ بـتـلـقـين الـدروس لطـالـب
ولا ينـثـنـي عن مـصـــــرَ في ايّ حـالـةٍ
إلـى اهــلـه إلا بملء الحـــقـــــائـب
رويـدك يـا مــغـــــــرورُ لـيس بضـائـرٍ
لـنـا مـنـك في شيءٍ مــقــــالـةُ كـــاذب
اتـنـكرُ مـا سُـــــدنـا به مـن مـعــــارف
على حـــاضــرٍ مـنكم بمصـــر وغـــائب؟
فَـــبِـــينوا عن الأوطـانِ فـــيــه غـنـيـةُ
بـــابـنــائـهــــا عــن لامٍ ولاعـــــب[1]

---

(١) ديوان السيد صالح مجدي بك، ص٢٢-٢٣.

ومع ذلك لا نعدم وجود الصورة الطريفة أو الجمالية، لذلك الأجنبي أو على وجه التحديد الأجنبية، التي تقصد بلاد الشرق لأسباب أخرى منها السياحة، فلا نجد من الشاعر المرهف الحس إلا التودد والترحيب والإقبال . مثال ذلك ابيات بطرس كرامة (١٧٧٤ – ١٨٥١) في «إفرنجية لا تعرف من العربية سوى كلمة ما شاء الله»[١]. اوقصيدة الشيخ علي الليثي (١٢٣٠-١٣١٣ هـ) في وصف سائحة أمريكية زارته في ضيعته ببلدة الصف[٢]:

وزائرةٍ زارت على غيــر موعــدِ
غريبــة دارٍ تنتــحي كل موردِ
من اللاءِ لم يدخلن مصــر لحاجـةٍ
سوى رؤية الآثار في كل مشــهــد
لهــا في امــيريكا انتســاب ودارها
بـبُـسـتنَ إذ تعزى لمســقط مولدِ
فحــيت وقــالت والمتــرجم بيننا:
لنا فــاذنوا نحظى بروضكم الندي
فــقلنا ونــور البــشــر ازهر بيننا
على الرحب والإقـبــال مشكورة اليــد

أو وصف أحمد فارس الشدياق (١٨٠٥ – ١٨٨٧) للفلاحة الإنجليزية، وهي تعمل في الحقل وإشفاقه عليها من برد الشتاء وشمس الصيف، ويأسف لجمالها الذى ترخصه هذه الأعمال، واللوم كل اللوم على الرجال، الذين يضطرون المرأة إلى مثل هذا الابتذال، بالإضافة إلى قصيدتين طويلتين له في باريس: «القصيدة الحرفية في مدحها» و«القصيدة

---

(١) انظر: سجع الحمامة او ديوان المغفور له المعلم بطرس كرامة . المطبعة الادبية في بيروت ١٨٩٨/ص٣٢٥.

(٢) المنتخب من ادب العرب: جمع و شرح طه حسين ، احمد الإسكندري، احمد امين، عبد العزيز البشرى، احمد ضيف ، مطبعة دار الكتب المصرية، ج (١) ١٩٣٢/ص ٢٥١ .

الحرفية في ذمها»، ومقارناته بين باريس و« لندرة» أولندن وتفضيله الأولى على الثانية، وفي كل ذلك لا تفوته روح الدعابة والنكتة اللطيفة. يستخلص من وصف الفلاحة الإنجليزية التالي:

فلو برزتْ سَواعدهنّ يوماً
لشاعرنا لانشدَ من ذهولِ
بريباتِ الحقول يحقُّ لي ان
اشَببَ لا بريباتِ الحُجولِ[1]

في السياق ذاته يطالعنا كتاب مهم في باب أدب الرحلة إلى الغرب، وبه يختتم هذا التطواف مع صورة الغرب في الشعر العربي قديماً وحديثاً وهوكتاب «رسائل البشرى في السياحة بألمانيا وسويسرا ١٨٨٩م»، صدرت طبعته الأولى بالمطبعة الكبرى الأميرية، سنة١٨٩١، أما مؤلفه فهوحسن افندي توفيق العدل (١٨٦٢-١٩٠٤)[2]. وتكمن اهمية الكتاب في الوجهة التي اتجه إليها وهي ألمانيا وسويسرا، فالعدل - فيما نعلم - أول رحالة عربي إلى هذه البلاد في العصر الحديث، ومع ذلك فالإشارة إليه نادرة وقيمته تكاد تكون مجهولة . ويكشف - أيضاً - عن شاعر من شعراء القرن التاسع عشر لم تشر إليه الدراسات التي تناولت هذه الفترة، كما ينضم صاحبه برؤاه التوفيقية الواعية إلى سلسلة رواد الاستنارة، الذين عالجوا علاقة الشرق بالغرب.

---

(١) راجع الساق على الساق في ما هو الفارياق، قدم له و علق عليه : الشيخ نسيب وهيبه الخازن . دار مكتبة الحياة - بيروت. د. ت، ص ٦٥٧ - ٦٥٩ و صفحات متفرقة .و: كشف المخبا عن تمدن اوربا: الشدياق.

و: معرض الأدب و التاريخ الإسلامي: محمد عبد الغني حسن . مكتبة الآداب - القاهرة، ١٩٤٧، ص ١٨٩ و لترجمة الشدياق انظر: مقدمة كتاب «الساق ...» ص ٥٠-٦٤ .

(٢) اختير بعد تخرجه في دار العلوم سنة ١٨٨٧، معلماً للغة العربية بالمدرسة الشرقية ببرلين، ترك مؤلفات مهمة اغلبها في التربية.

يراجع: رسائل البشرى...: دراسة وتحقيق: د.محمد حسن عبد العزيز. سلسلة كتاب رابطة الأدباء في الكويت.د.ت (ص ١١ - ٦٥).

و: تقويم دار العلوم : محمد عبد الجواد - المجلد الأول - صورة من العدد الماسي، د . ن، ص ١٧٨-١٨٥ .

ومن الحق أن رفاعة هو رائد موقف التوفيق، ويتلخص في ضرورة الأخذ عن الغرب علومه وصناعاته التي بلغ فيها أقصى مراتب البراعة، لتعود الأمة إلى سابق عهدها الحضاري المتقدم، والنظر في عوائده فنأخذ منها ما يتفق مع الدين والآداب المشرقية، وهو الموقف الذي غلفه شعور بالحسرة والمرارة على ما آل إليه حال المسلمين وممالك الإسلام: «إن البلاد الإفرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم» «ولعمر الله أنني في مدة إقامتي في هذه البلاد في حسرة على تمتعها بذلك وخلوممالك الإسلام منه» «..ولذلك احتاجت البلاد الإسلامية إلى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه، وجلب ما تجهل صنعه». ولا حرج في ذلك، فالحديث الشريف – متمثلاً به – يقول «الحكمة ضالة المؤمن يطلبها ولومن أهل الشرك»[1]، إن المقارنات الكثيرة بين العيش في مصر والعيش في فرنسا، دافعها تلك الروح الوطنية المتأججة في نفس ذلك الجنوبي المتحرر، لذا «لو تعهدت مصر وتوفرت فيها أدوات العمران، لكانت سلطان المدن ورئيسة بلاد الدنيا»[2].

وهي الرؤية التوفيقية التي استمرت معه وختم بها «مناهج الألباب»: «فلم يزل التشبث بالعلوم الشرعية والأوربية ومعرفة اللغات الأجنبية، والوقوف على معارف كل مملكة ومدينة، مما يكسب الديار المصرية المنافع الضرورية ومحاسن الزينة»، «فليس كل مبتدع مذموم بل أكثره مستحسن على الخصوص والعموم»[3].

وعلى الدرب نفسه سار العدل في «الرحلة البرلينية»[4] وفي «رسائل البشرى..» وفي كتابه عن «البيداجوجيا»[5] ويذكر في الأخير سبب انصرافه عن ترجمة كتاب مما

---

(١) نص الحديث في «سنن الترمذي»: «الكلمة الحكمة ضالة المؤمن فحيث وجدها فهو احق بها».
انظر: تحفة الاحوذي، شرح جامع الترمذي: محمد بن عبدالرحمن المباركفوري. بيت الأفكار الدولية – عمان د.ت، جـ٢، ص٢٠٣٥.

(٢) تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ص ١٤٥، ٢٩٩، ١٣٧.

(٣) مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية: رفاعة الطهطاوي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٢، ص ٤٤١- ٤٤٢.

(٤) طبعت على الحجر بمدرسة الصنايع بعنوان «رحلة حسن افندي توفيق» (١٨٨٨ - ١٨٩٠) .

(٥) البيداجوجيا – جزان ، طبعت بالمطبعة الأميرية. نقلا عن: «رسائل البشرى ..» ص ٥٧.

كتبه علماء التربية بالمانيا «... لأنها موضوعة حسب عوائدهم وأديانهم، فما كان منها موافقاً ترجمته، وما كان مخالفاً رجعت فيه إلى العادات والآداب المشرقية وإلى الشرع الشريف والدين الحنيف»[1] وإذا كان جانب السياحة والمشاهدة غالباً على كتاب «رسائل البشرى..» فإن فيه شيئاً «ربما لا تجده إلا على استحياء في رحلة الطهطاوي ذلك هو العدل نفسه، فقد خلط نفسه بالمجتمع الألماني، يشترك في احتفالاتهم ويغشى مجامعهم العلمية ومنتدياتهم الرياضية، بل يحرص على حضور مجلس النواب، ولم يكن ليفوته أينما رحل أو حل أن يزور مدارسهم ومعاهدهم ويتحدث إلى نظارها ومعلميها .. وعلى كل حال يصور لك نفسه حين يفرح ويحزن، يبكى ويضحك، يغار ويتحسر ... كل ذلك تجده مغلفاً بروح سمحة رهيفة لا تعوزها الضحكة الخجول، بله الابتسامة الدائمة ..»[2].

أما مقطعاته الشعرية فترد في سياق النثر ومكملة له، فعند مروره بإحدى طرق برلين، يسمع أصواتاً عالية في إحدى المدارس الأهلية، فعمد إلى دخولها، واستأذن من أهلها فرحبوا به فوجد في إحدى قاعاتها «فرقة موسيقية من التلاميذ تعزف، وفرقة أخرى يتلون شعراً بالألمانية يترنمون به، وحين فهم معنى ما يتلونه من أشعار أخذه الطرب حتى كاد يكون من الراقصين لا على توقيع النغمات بل على توقيع المعنى، حيث كانت الأشعار موضوعة في حب الوطن» وأسرع الشيخ فترجم الأبيات شعراً عربياً لتكون نبراساً لمن يريد أن يعرف الطريق إلى التربية الوطنية، وهذه هي الأبيات :

وإذا القلوبُ تصادقتْ وتآلفتْ
منا وكان جميعُنا إخوانا
حتى نصونَ بلادنا ونشيدَ مِن
أركانها ونعزِّزَ الأوطانا

---

(١) نقلاً عن : «رسائل البشرى ..» ص ٥٧ .

(٢) رسائل البشرى .. الدراسة ص ٥٥.

فـنـكـونَ أرفـعَ فـي الأنـام مـكـانـةً
وأعـزُّ مـن بـين الـوَرى سـلـطـانـا
مـا بـين مـاس وبلد إتش ومـيـمـل
وطـن فـلا زلـنـا بـه الـمـانـا

ويفسر البيت الأخير بأنه يذكر حدود الإمبراطورية الألمانية، حيث إنها تقع ما بين نهر (ماس) الذي يفصلها عن حدود هولندا وبلجيكا، ونهر (ميمل) الذي يفصلها عن حدود مملكة الروسيا، ونهر (اتش) الفاصل لها عن حدود مملكة إيطاليا، وبوغار (بلد) عن مملكة الدانمارك[1].

بعد برلين، أمضى العدل بضعة شهور متنقلاً في أوربا وخصوصاً إنجلترا، بقصد الوقوف على طرق التعليم والتربية في المدارس الكبرى، فزار جامعات إكسفورد وكمبردج، وإيتون، وهارو...، وفي ٣٠ من مايو سنة ١٩٠٤ م اجتمع وطلابه في كمبردج (صار استاذاً فيها سنة ١٩٠٣)، وألقى عليهم خطبة باللغة العربية جاء فيها: «إنه يود أن يسود الوفاق والوداد بين أبناء وطنه، وبين الإنجليز الموظفين في حكومتها، ولابد لذلك الميل والانعطاف من تعلم اللغة العربية والتعلق بها، والشعور بما يشعر به أهلها».

وبعد إتمام خطبته ألقى الأبيات الآتية، التي نظمها لهذا الغرض:
ذهب الخـفـاءُ فـلا تسلْ عـمَّـا جـرى
وانـهضْ وهـنئ مـصـرَ مـع انجلـتـرا
فـاليـومَ قـد بدت الحـقـيـقـةُ بعـدمـا
بـالأمـس كـان الأمـرُ أحـلامَ الـكرى
وتـواصلَ «الـنيلُ» الـسـعـيـدةُ أرضُـهُ
«بـالـتـمس» واسـتـولى الـوفـاقُ وكـبُـرا

(١) يراجع : رسائل البشري... الدراسة ص٣٠-٣١ .

يا أيها الشبانُ قبلكمو مضى

قومٌ يُعِدُّونَ التعارفَ مُنكرا

فتناكَرَ القومان واستولى الجَفا

إذ لا لسان يبين ما قد أضمرا

كيف الوفاقُ يكون بين عشيرةٍ

خرساءَ لا تُبدي وأخرى لا ترى

والآن قد أدركتمو، وعرفتمو

هذا اللسان العذب فانكشف المرا

وعلمتمو أخلاقَ مصرَ وأنكم

ستَرون لطفاً كالنسيم إذا سرى

إن كنتمو نفراً، فإن رجاءنا

فيكم، وكل الصيد في جوف الفِرا

عهدي بكمْ أن تقشَعوا سحب الجفا

عن أفْقِ مصر، وتحكموا تلك العُرا [1]

ولم تمض أيام قلائل حتى قضى رحمه الله (٤ يونية) إثر نوبة مرض حاد، وربما كانت أبياته تلك آخر نظمه، وآخر رجائه، فهل انقشعت - حقاً- سحب الجفاء عن أفق العلاقة بين الشرق العربي والغرب الأوربي؟ أو تواصل «النيل» مع «التمس» أو أي نهر أوربي آخر تواصلاً حضارياً؟ أو وجدت هذه الدعوة المتسامحة من هذا الشاعر المتسامح صدى في قصائد شعراء النصف الأول من القرن العشرين؟ أم ظل الغرب غرباً والشرق شرقاً على كل صعيد، وكما أراد شاعر الإنجليز رديارد كبلنج؟ هذا ما سوف تحاول تبيانه الفصول القادمة من الدراسة.

****

(١) تقويم دار العلوم، المجلد الأول، ص١٨١.

الفصل الأول

ثنائية الشرق والغرب

ثنائية الشرق والغرب

الغرب موضوع مستحدث، وشكلت علاقة الشرق بالغرب نسيجاً فكرياً وأدبياً، بدأ مع بواكير النهضة العربية الحديثة، ومازالت خيوطه لم تعقد حتى الآن. وجسدت الملامح الفارقة بين الشرق والغرب أو «نحن» و «الآخر» لحمة هذا النسيج وسداه، وعلى أساسها رسمت الأبعاد وتحددت الزوايا والظلال، وكما فرض الغرب نفسه على الشرق، عندما جاءه في صور شتى: محتلا ومستشرقاً وسائحاً وإرساليات تنصيرية وتعليمية، استطاع الشرقي بفضل منجزات الحضارة الحديثة أن يرتاد الأقصى من خريطة المعمورة، وكانت جهة الغرب أوضح الجهات، وأولاها - في نظره وتدبره - بطي المسافات.

من هنا، فقد توفرت الأسباب والظواهر لبروز بحث الصورة imageologie في الدرس الأدبي الحديث. بعدما تحول الموضوع من مجرد مقارنة تقصد المغايرة أو الطرافة إلى تداخل حميم واشتباك فكري دؤوب مع الآخر، وكادت الصورة العابرة تتحول إلى «صورة مهيمنة» Controlling image، تواصل وجودها عبر معظم أعمال الأديب الواحد.

وفي هذا الاتجاه يمكن التماس دور الصورة عند غنيمي هلال، فيرى «أن للصور الأدبية للشعوب - كما تنعكس في مرآة آدابها - تأثيراً عميقاً في علاقاتها بعضها ببعض، أياً كان نوع تلك العلاقات، ولها كذلك تأثير على عقول قادة الأمة من الساسة والمفكرين في تكوين رأي عام قد ينتج عنه اتجاه خاص في علاقاتها مع غيرها. وكل هذا من نواحي النشاط الأدبي في الميادين الدولية...» وبهذا يمهد هذا الدرس «لكل أمة أن تعرف مكانتها لدى غيرها من الأمم، وأن ترى صورتها في مرآة غيرها من آداب الشعوب، ويتاح بذلك لها

أن تعرف نفسها حق المعرفة، وأن تحاول تصحيح وضعها أو الدفاع عن نفسها، وبذلك تتهيأ الفرصة للتفاهم الحق والتعاون الصادق بين الشعوب»[1].

على صعيدي الفكر والأدب، استأثرت المقابلة بين الشرق والغرب بقسم كبير من السجال الفكري الذي دار بين أدباء النهضة في النصف الأول من القرن العشرين، واشتجرت حولها عدد من معارك الفكر، أخصبت الحياة الثقافية، يوم كان للكلمة قيمة وللحوار اعتبار، وصدرت دوريات ذلك الزمان، وهي تحمل على عاتقها هاجس التعرف والتواصل مع الغرب، ولم تخف ذلك أبداً، فكان هدفاً تقدم أهدافها المدونة في أعدادها الأولى، وشعاراً سجلته على صدر أغلفتها. فمع نهايات القرن التاسع عشر أصدر فرح أنطون مجلة «الجامعة العثمانية» (١٥/٣/١٨٩٩) وكان الشعار المدون تحت اسمها هو «مجلة اجتماعية علمية تهذيبية تاريخية، تنشر للشرق مدنية الغرب وللغرب مدنية الشرق»[2]

وفضلاً عن الندية الظاهرة في هذا الشعار، فإن صاحبها يكتب في العدد الأول عن «الشرق والغرب» ويشارك أحد كتاب الغرب (فولني) نعيه للشرق ومجده القديم ناسباً كل ما أصيب به إلى الجهل الوخيم، أما الغرب فيراه «ممتلئاً شباباً وحياة يندفع أبناؤه الآن على الشرق اندفاع الليث على فريسته لا يهمه غير الوصول إليها وإنشاب مخالبه فيها..»[3].

ويسجل محرر مجلة «الزهور» (١٩١٠ – ١٩١٢) الهدف الرئيس من إصدارها: «تحقيق الاتصال بين القديم والجديد في هذه النهضة الأدبية والفكرية»، لذا تضمنت – منذ عددها الأول في مارس ١٩١٠ – باباً بعنوان «في جنائن الغرب» يقدم تعريفاً بآداب اليونان والرومان والفرنسيين والإنجليز والألمان، وغيرهم من الغربيين قديماً وحديثاً، لأن ذلك – يقول المحرر – : «يكسب لغتنا ثروة طائلة من المعاني الجديدة والمباني الحديثة»[4].

---

(١) الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط (٣) د.ت ، ص٤١٠ .

(٢) مجلة نصف شهرية ، صدرت بالإسكندرية (١٨٩٩ – ١٩٠٦) ثم نقلت إلى امريكا (نيويورك) في عام ١٩٠٧ تحت اسم «الجامعة» ثم عادت إلى الإسكندرية في ١٩٠٩م.

(٣) الجامعة العثمانية ، العدد الأول ، ١٥/٣/١٨٩٩م

(٤) راجع: «الزهور» ، العدد (١) مارس ١٩١٠م (اصدرها: انطون جميل وامين تقي الدين). و: الدراسة التي تصدرت المجلد الأول للدكتور عبدالعزيز شرف. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ . ص٢٦-٢٩

وكانت أبرز غايات «الرسالة» و «الثقافة» – وهما أهم مجلتين صدرتا في هذه الفترة – مد الجسور بين ثقافة الشرق والغرب، فمبدأ «الرسالة» هو «ربط القديم بالحديث ووصل الشرق بالغرب ، فبربطها القديم بالحديث تضع الأساس لمن هار بناؤه على الرمل، وبوصلها الشرق بالغرب تساعد على وجدان الحلقة التي ينشدها صديقنا الأستاذ أحمد أمين..»[1].

ويفتتح صاحب «الثقافة» ، أحمد أمين العدد الثاني بمقالة عنوانها «بين الغرب والشرق أو المادية والروحانية» يناقش فيها آراء الدكتور طه حسين حول حظ الحضارتين الأوربية والشرقية من المادية والروحانية، كما وردت في كتابه المشهور «مستقبل الثقافة في مصر» وبدأها بتحديد معنى المادية والروحانية، فالأولى تذهب إلى تفسير ظواهر العالم على أساس المادة من غير التفات إلى عالم آخر روحي وراء هذا العالم، وبناء كل وسائل الحياة وكل ظواهر المدنية والحضارة والثقافة على أساس المادة وحدها، أما الروحانية فترفض القول: إن المادة وحدها قادرة على شرح ما يحدث في العالم، بل لا يفسره إلا الاعتراف بوجود شيء غير مادي، شيء روحاني وراء هذا الشيء المادي. وينتهي إلى أن الشرقي – على العموم – أميل إلى أن يدخل في حسابه العالم الروحاني والعالم المادي معاً، يؤمن بالقدر خيره وشره، ويحسب ما بعد الموت كما يحسب ما قبل الموت، ولا ينكر أن في الغرب روحانية، وأن في الشرق مادية «ففي الغرب روحانيون قد يفوقون بعض روحانيّ الشرق، صفاء، وقوة يقين، وتقديراً للأعمال بميزان الروح، كما أن في الشرق ماديين قد يفوقون بعض ماديي الغرب إمعاناً في تقدير المادة ، .... كما اني لا أنكر أن في الغرب ديناً وديناً كثيراً، ونظماً دينية دقيقة، وكنائس فخمة، ومعابد عظيمة، ولكني أدعي – على ما يظهر لي – أن نظرة الغربي إلى الدين، على وجه العموم، تخالف نظرة الشرقي إليه، وقد يكون أهم هذا الخلاف من ناحيتين: إحداهما أنه يسود الغربي النظر

---

(١) الرسالة: احمد حسن الزيات. العدد الأول ١٩٣٣/١/١٥ و"الحلقة المفقودة» هو عنوان مقال الأستاذ احمد امين في العدد نفسه ويحمل اهداف مجلة «الثقافة» التي صدرت في ١٩٣٩/١/٣ .

إلى الدين كنظام اجتماعي، والثانية أن نظرة الدين لا تتغلغل في كل شيء عند الغربي تغلغلها عند الشرقي»[1].

وشهدت «الرسالة» سجالاً مطولاً حول القضية ذاتها بين فليكس فارس وإسماعيل أدهم وباحث فاضل[2] انتصر فيها الأول والأخير للشرق وحضارته، وموجز مناظرة فليكس فارس تتحدد في التالي:

- أن العرب عندما رقوا العلوم ونشروها وأوجدوا أهمها، إنما عملوا بعقليتهم الشرقية والعربية، وإننا لسنا بحاجة لتقليد الغربيين في أسلوب تفكيرهم لنجاريهم في مضمار العلوم.

- أن العلوم الوضعية مشاع بين البشر جميعهم فليس على الأرض سلالة خصها الله بالعلم دون سواها.

- أن الأخذ بالعلم عن أي شعب لا يستلزم مطلقاً اقتباس طرق حياته في الأسرة والمجتمع وتقليد ذوقه، فإن العرب عندما احتضنوا العلوم الاستقرائية عن اليونان لم يأخذوا الفطرة اليونانية ولا ذوقها ولا معتقداتها، كما أن أوربا عندما تلقت هذه العلوم عن العرب لم تتعرب بل بقي كل شعب محتفظاً بثقافته..[3]

---

(١) الثقافة، العدد (٢) ١٩٣٩/١/١٠ . وواصل أحمد أمين اهتمامه بالموضوع فكتب أكثر من مقالة: الشرق ينقض الحب، العدد ٢٨ - ١٩٣٩/٧/١١ . الشرق والغرب، العدد ٣٢٣ - ١٩٤٥/٣/٦ . حياد الشرق، العدد ٥٨٨ - ١٩٥٠/٤/٣ ونشرت «الثقافة» مقالات أخرى لكتاب آخرين في هذا السبيل منها: عالم نصفه عبد، ونصفه حر: د. محمد عوض محمد، العدد ٤٣٨ - ١٩٤٧/٥/٢٠، روحانية الشرق ومادية الغرب: حسين المهدي غنام ، العدد ٣٥١ - ١٩٤٥/٩/١٨ شرقي يزن المدنية الغربية: محمود محمود ، العدد ٥٣٨ - ١٩٤٩/٤/١٨ .

- شرق وغرب: د. حسين مؤنس، العدد ٦٠٩-١٩٥٠/٨/٢٨ .

(٢) نشرت المقالات تحت عنوان: بين الشرق والغرب، راجع: الرسالة، من العدد ٢٥٧ - ١٩٣٨/٦/٦ إلى العدد ٢٨٦ - ١٩٣٨/١٢/٢٦ و: المؤلفات الكاملة للدكتور إسماعيل أحمد أدهم الجزء الثالث: قضايا ومناقشات: تحرير وتقديم: د. أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف ١٩٨٦/ ص١١٩ - ١٧٥ و: بين الشرق والغرب: باحث فاضل. الرسالة ، ١٧ ، ١٩٣٨/١٠/٢٤ .

(٣) بين الشرق والغرب. الرسالة، العدد ٢٥٨ - ١٩٣٨/٦/١٣ .

أما إسماعيل أدهم فيحصر الفرق بين الغرب والشرق في أن «الغرب يقيم الحياة على أساس إنساني ويترك للعلم أن ينظم الصلات الإنسانية بين البشر، والشرقي يقيم الحياة على أساس غيبي ويترك للغيبيات تنظيم الصلات بين البشر. الغرب يقيم حياته على أساس من التفكير في إيجاد التكافؤ بين حاجاته ومحيطه مستخدماً في ذلك العلم، والشرق يقيم الحياة على أساس من التواكل». ويرى أن هناك فروقاً بين عقليات الشعوب «فطبيعة العقل الألماني غير طبيعة العقل الفرنسي، وطبيعة العقلين الألماني والفرنسي غيرهما بالنسبة لطبيعة العقل الإنجليزي. ذلك أن طبيعة عقل شعب ما ليست سوى خصائص ذلك الشعب منعكسة من مرآة نفسه ...، وطبيعة عقل الشعب يتلون بها العلم تلوناً كبيراً ذلك بحكم أن العلم نتاج ذو شكل خاص للعقل الإنساني...»[1].

وهو في هذا كله ينطلق من «نظرة تتسم بالتعصب السلالي Ethnocentrism، والفروق بين الثقافتين الشرقية والغربية ترتد إلى فعل البيئة والتراكم الثقافي أكثر من كونها عطاء لعنصر الوراثة على نحو ما ذهب إسماعيل أدهم»[2] وربما تعود أيضاً إلى نصيب كل ثقافة من الانفتاح على الثقافات الأخرى والأخذ منها أو الإضافة إليها، خلال حقب تاريخية ممتدة.

وعندما تعلن دور النشر في تسع دول أوربية وأمريكية عن صدور كتاب مترجم عن الهندية يروي تاريخ حياة ناسك من طائفة «اليوجي» التي تحاول بالرياضة الروحية أن تتسلط على الجسد وتملك زمام الطبيعة، فإن أول ما يستدل عليه الأستاذ العقاد من هذا الإقبال على «الصوفية الشرقية»: «أن الغرب حائر يتخبط وأنه قد آمن بإفلاس حضارته المادية، فهو يبحث عن قبلة أخرى يلتمس عندها الإيمان والأمان»[3] لكنه يعود فيؤكد على ضرورة التنوع الحضاري عند تناوله لكتاب كرد على «غرائب الغرب» الصادر في ١٩٢٣، لأن الخير كل الخير للإنسانية في تعدد الملكات واختلاف محصولاتها «فلو أن الأمم كانت على تباعدها وتوزع الملكات بينها تنظر إلى العالم بعين واحدة وتعيش على وتيرة واحدة لما كانت الحضارات المتوالية إلا تكريراً لأول حضارة ظهرت في التاريخ أو زيادة مضافة إليها

---

(١) المؤلفات الكاملة، جـ ٣/ ص١٣٨، ١٦٧.

(٢) إسماعيل ادهم ناقداً د. احمد إبراهيم الهواري. دار المعارف، ط (١) ١٩٩٠/ص٥٨.

(٣) بين الكتب والناس. دار المعارف، ط (٤) ١٩٨٥/ ص١٠٤.

من نوع مادتها. ولكنها تختلف وتتشعب فتكثر خيراتها وتتكامل جوانبها ويتضامن قديمها وحديثها في نفع الإنسانية وتهذيبها كما تتضامن الأصقاع ذوات المحصولات المختلفة في تبادل ثمراتها وتداول بضائعها. فحضارة تبنى على الدربة العسكرية، وحضارة تبنى على العقيدة الدينية، وحضارة تبنى على النظريات وأخرى على العمليات، وهكذا تشترك الأمم العاملة في حمل الأمانة، وتأخذ كل أمة نوبتها وتؤدي في العالم رسالتها وتتلاقى هذه الجداول في عباب الإنسانية الواسع المديد فتتمازج ويصلح بعضها من بعض»[1].

وكانت قضية العلاقة مع الغرب وما تمخض عنها من قضايا محوراً رئيساً من محاور الرواية العربية منذ بداياتها، بل وشهد هذا الغرب ميلاد رواية محمد حسين هيكل «زينب» سنة ١٩١٤ ، وهي – بتعبيره « ثمرة حنين للوطن وما فيه، صوّرها قلم مقيم في باريس مملوء مع حنينه لمصر إعجاباً بباريس وبالأدب الفرنسي»[2].

وتنفرد رواية توفيق الحكيم «عصفور من الشرق» سنة ١٩٣٨، بأنها أول رواية عربية عالجت موضوع علاقة الشرق بالغرب بشكل مباشر، وبتسمية مباشرة لهما، و«عن صراع أزلي بينهما.. ثم إنها تتحدث بالضبط عن صراع وليس عن قهر أو استغلال أو اضطهاد، والحال أن الصراع يفترض ضمناً ومنطقاً وجود علاقة تكافؤ ..»[3] ولم تنفك علاقة الرواية العربية بهذا الموضوع إلى الآن، حتى ذهب أحمد عبدالمعطي حجازي إلى اعتبار أن الرواية العربية كلها خرجت من هذا الموضوع، كما خرجت الرواية الروسية من «معطف جوجول[4]» وهو رأي لا يخلو من صواب وفي الوقت ذاته لا يخلو من تعميم.

---

(١) مطالعات في الكتب والحياة: دار المعارف، ط (٤) ١٩٨٧/ ص١٨٤ . نشر العقاد مقالته عن «غرائب الغرب» في البلاغ في ١٩٢٤/٧/١٢ .

(٢) زينب، مناظر وأخلاق ريفية، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٧/ ص١١ .

(٣) شرق وغرب ، رجولة وأنوثة: جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت ، ط٤، ١٩٩٧/ص١٩ .

(٤) أحمد عبدالمعطي حجازي: إسماعيل وإخوته. الأهرام ٢٠٠٢/٥/٢٢ .

ومن أمثلة الروايات العلامات في مسألة الصراع الحضاري:

– حديث عيسى بن هشام «١٩٠٧»، محمد المويلحي (لاعتبار أو لآخر عدت رواية).

– أديب «١٩٣٥»، لطه حسين.

– قنديل أم هاشم «١٩٤٤»، ليحيى حقي.

– ومن منظور أرحب عد بعض النقاد مسرحية «إيزيس» ١٩٥٥ للحكيم «صدىً دراميأً معاصراً لسيمفونية اللقاء الحضاري بين مصر والإغريق..» راجع دراسة د. أحمد عتمان، ضمن كتاب: توفيق الحكيم – الكتاب التذكاري، المركز القومي للآداب، القاهرة ١٩٨٨ . ص ١٦٣ .

أولاً : حدود الغرب وشرق بلا حدود

على هذه الأرض الفكرية والأدبية، نبتت قصائد الشعراء في النصف الأول من القرن العشرين، وكان من الطبيعي والأمر كذلك أن تأتي انعكاسا مكثفاً، شفيف الدلالة، للتيارات والتصورات السائدة آنذاك، وأن يستقطر الشعر اللحظة التاريخية بكل ملابساتها ومداخلاتها، وأن ينفي الفضول منها مما لا تتحمله طبيعة الشعر وأقانيمه الفنية.

وعندما يحضر الغرب عند الشعراء، فإن حضوره يكون متشحاً بكل تجلياته، لأن هذا الغرب/ الآخر حامل في ذاته لقيم سياسية وجمالية وإنسانية وثقافية، للشاعر منها - كما للمفكر - موقف وتصور، وليس من المأمول أن تظهر كل هذه التجليات منفصلة تمام الانفصال أو منبتة العرى، فإن ذروة الحضور تتمثل أكثر ما تتمثل في التداخل والتشابك وفي رسم الصورة بكل أبعادها وظلالها المستكنة بجوار الخطوط البارزة.

ولم يكن ثمة خلاف ظاهر حول مفهوم الغرب وحدوده لدى شعراء مصر في تلك الفترة، فالغرب - في عيونهم - هو أوربا الغربية، تلك الوحدة الجغرافية التي تمثل حضارة ذات ملامح وتقاليد متماثلة في عمومها أو متقاربة، وقد تتجسد في دولة من دولها تحمل طابعها الحضاري بخيره وشره، وشاهد ذلك ما ستعرض له فصول الدراسة من أمثلة.

لكن هذه الحدود قد تتسع - في بعض الأحيان - لتمتد إلى الولايات المتحدة الأمريكية، الدولة الصاعدة في بدايات القرن العشرين، أو «الدنيا الجديدة» بتعبير حافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢)، في القصيدة التي أنشدها في حفل أقامته كلية البنات الأمريكية بمصر سنة ١٩٠٦، وهو إذ يدعوها في المفتتح إلى مد يدها إلى «الدنيا القديمة» أو الشرق، فإن الخطاب - في الختام - يعود ليؤكد جدتها، فينسبها إلى مكتشفها «كولومبس» ، وكأنه يذكر بأنها لم تكن شيئاً مذكوراً، قبل تاريخ الاكتشاف (١٤٩٢م)، وهي أرض الرجال والذهب:

(أرض كولمبَ) أي نَبْتَيْكِ أغلى
قيمةً في الملا وأبقى متاعا؟
أرجالٌ بهم ملكْتِ المعالي
أم نضارٌ به ملكْتِ البقاعا؟

لا عـــداك الســـمـــاءُ والخـــصـب والأمْن

ولازلْـتِ لـلســــــلام رِبـاعـــــــــا

طـالـعي الـكـون وانـظـري مـــــا دهـاه

إن رُكْن الـســــــلام فــــيــــه تـداعى[1]

ظهر ذلك أيضاً في قصيدتي أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢): «أنس الوجود» ووجه خطابه فيها إلى المستر روزفلت الرئيس الأمريكي عند زيارته إلى مصر (١٩١٠)، وقصيدته في تحـيـة الأسـتـاذ «أمين الريحـاني» (١٨٧٦ - ١٩٤٠) في حـفلة تكريمه (١٩٢٢)، وهو الأديب العربي الذي برز نجـمـه بعـالم جديد مـازالت سنينه «قشـيـبة الأبراد» وقد عـرف الروائع واخترع البدائع - في نظر شوقي - لكنه لم يعرف بعد بالفصاحة والبيان، ولم يلد شاعراً في قامة «حسان» :

قــضـــيْتَ أيـامَ الـشـــبـــابِ بعـــالـمٍ

لبس السـنين قـــشـــيــبـــةَ الأبرادِ

ولـد الـبـــــدائـعَ والروائـع كـلـهـــــا

وعَـــدتْهُ أن يـلـد الـبـــيـــان عـــواد

لـم يـخـــتـــرع شـــيـطـان حـــســـانٍ ولـم

تُـخـــرجْ مـــصـــانـعُـــهُ لـســـانَ زيـاد[2]

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم ، ضبطه وشرحه ورتبه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري. دار الجيل - بيروت، د.ت ، قصيدة: إلى رجال الدنيا الجديدة، ج١/ص٢٥٩ -٢٦١ .

- وصل «كريستوف كولومبس» (ت ١٥٠٦) إلى شواطئ سان سلفادور سنة ١٤٩٢م.

- ونظم عبدالحليم المصري (١٨٨٧ - ١٩٢٢) قصيدة بعنوان (الدنيا الجديدة) ، واستخدم التعبير ذاته في قصيدة أخرى بعنوان (معجزات أمريكا ونهوض سوريا)، يقول فيها:

دنيا (كرستوف) الجديدة أعلني ... ما أضمرته من الفضاء الأضلع

ديوان عبدالحليم المصري، شاعر الوطنية والشباب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٣، ص ٣٤١، ٣٦٧ .

(٢) ديوان شوقي، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب: د. أحمد الحوفي. نهضة مصر - القاهرة ١٩٨٠، جـ١/ ص٢٢٥، ص ٤٥٧ . زياد: عبيدالله زياد بن أبيه والي العراق من قبل الأمويين كان خطيباً بليغاً.

وتطلب الأمر وقتاً حتى يظهر - بوضوح - الوجه السياسي المختلف لأمريكا، كما في قصيدة على الجارم (١٨٨٢-١٩٤٩) «فلسطين» (١٩٤٨) وفي آخر قصائده التي كتبها في «رثاء محمود فهمي النقراشي باشا»[1].

وفي بعض الأحيان تتسع حدود الغرب، لتشمل دول أوربا الشرقية ومدنها، مثل مدينة «ستالينجراد» السوفيتية، فقد أظهر أهلها بسالة ومقاومة شديدتين للحصار الألماني في أثناء الحرب العالمية الثانية، فتقدم الملاح الشاعر علي محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩) بتحية شعرية، إلى أبطالها، ورفعهم «مثالاً رائعاً» لشباب مصر، وجعل من صراع المدينة من أجل البقاء رمزاً «لكل بطولة وشعار» :

يا فـتـيـة الفُـولجـا تحـيـةُ شـاعـرٍ
رقّت لـه فـي شـدوه الأشـعـارُ
مـلاح وادي الـنـيـل إلا أنـه
أغـرته بالـتـيـه السّحـيق بحـار[2]

والغرب على الإجمال في مفهوم عبدالرحمن شكري (١٨٨٦-١٩٥٨) هو الشمال، موطن الآريين الذين «عمروا الأرض وصالوا» والذين ورثوا الملك والعزم.[3]

في المقابل كان تصور الشعراء للشرق يتسع ويضيق حسب ما يقتضيه موضوع القصيدة، فالشرق قد يعني الشرق الأوسط والعربي منه خاصة، وقد يعني الشرق الأقصى فيضم دولاً مثل اليابان والهند والصين، وقد يعني الشرق الإسلامي وكل الشعوب المغلوبة على أمرها، ويعود الشرق ليضيق - في كثير من القصائد - فيعني تحديداً مصر، وقد برزت كل هذه التصورات عند شعراء الفترة على تعدد اتجاهاتهم الفنية والفكرية.

---

(١) ديوان علي الجارم، دار الشروق - القاهرة، ط٢/١٩٩٠، جـ٢/ ص ٤٠٠، ٢٨٦ .

(٢) ديوان علي محمود طه، شرح وتحقيق: د. محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي - بيروت، ٢٠٠١، ص٢٦٤ قصيدة: المدينة الباسلة.

(٣) ديوان عبدالرحمن شكري جمع وتحقيق: نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٠، ص٣٤١ قصيدة: أبناء الشمال.

وقد جاءت هذه المفاهيم المتعددة للشرق متجاورة في شعر شوقي، وإن أخذ المفهوم العربي والإسلامي الحيز الأكبر، وهو ما يتفق مع كونه «شاعر الإسلام والتاريخ الإسلامي» وعلى الرغم من أنه لم يكن من رجال الدين بل كان من رجال الدنيا، فإنه «لم يترك قطاعاً واحداً من قطاعات الدائرة الإسلامية الواسعة إلا أولاه عنايته فصار الإسلام بأوسع معانية عالم شوقي الفكري أو رؤياه العالمية وهذا يميزه أيضاً عن معاصريه وعن كل شعراء العمود، فهو شاعر الرؤية الواسعة وهي كونية في أبعادها»[1] .

وكما وضح اعتداده بتفاعل شعره مع أحداث الأمة العربية، في قصيدته التي ألقاها بحفل تكريمه ومبايعته بإمارة الشعر بدار الأوبرا (١٩٢٧):

كان شعري الغناءَ في فرح الشر
قِ وكان العزاءَ في أحزانِه
قد قضى الله أن يؤلِّفنا الجر
حُ، وأن نلتقي على أشجانه
كلما أنَّ بالعراق جريحٌ
لمسَ الشرقُ جنبه في عمانه[2]

فقد اتضح في قصيدته الكافية «تكليل أنقره وعزل الأستانة» هواه التركي، واعتزازه بالولاة الأتراك، حاملي راية الإسلام وحماته، قبل سقوط دولة الخلافة. إن الرباط الذي يشده إليها: دين وكتاب وشرق إسلامي واحد:

يا دولة الخُلُقِ التي تاهتْ على
ركْن السِّماك بركنها المسموكِ
بيني وبينكِ مِلَّةٌ وكتابُها
والشرقُ يَنْميني كما يَنْميكِ

---

(١) العودة إلى شوقي، أو بعد خمسين عاماً عرفان شهيد. الأهلية للنشر والتوزيع بيروت ١٩٨٦، ص٤٨٦ .
(٢) ديوان شوقي، جـ١/ ص٥٨٩-٥٩٠ .

لـم يـنـقــــــذ الإســـــــلامَ أو يـرفـعْ لـه

راســاً ســوى الـنـفــرِ الأُلَـى رفــعــوك[1]

وقد يصعب حصر حدود الشرق وممالكه، ما لم يُستدع الإسلام إطاراً عاماً و«صلة رحم»، وما لم يَتّخذ الشرق نسباً وانتساباً:

هزتْ دمــشقُ بني ايوب فــانتــبــهــوا

يهنئــــون بني حـــمــــدانَ في حلبِ

ومــسلمــو الهند والهندوس في جــذلٍ

ومــسلمــو مــصـــر والاقـبـــاطُ في طرب

ممالكٌ ضَـمَّــهـــا الإســـلامُ في رحـمٍ

وشـيـجـةٍ وحــواها الشـرقُ في نسب[2]

وهكذا تتسع الحدود لتضيق وتضيق لتتسع، ويشرّق الشاعر معها ويغرِّب، لينتخب - في نهاية الأمر - مصر، ويتوج بها «مفرق الشرق»، ومتوحداً معها في صدحة اعتداد:

انا تاج العــلاء في مـــفـــرق الشــرْ

قِ ودُرّاتُــه فـــــرائدُ عــــقـــــدي[3]

---

(١) المصدر السابق، جـ١/ ص٣٥٨ .

- اعلنت انقرة رسمياً عاصمة للدولة التركية في ١٣ اكتوبر سنة ١٩٢٣ .

(٢) ديوان شوقي ، جـ١/ص٣١٤ . قصيدة: انتصار الاتراك في الحرب والسياسة ١٩٢٢ - اما مفهوم الشرق الاقصى فيظهر مثلاً في قصيدته: «زلزال اليابان» جـ١/ص١٤٥، و«غاندي» جـ١/ ص٤٥١ .

- ويظهر عند الجارم الشرق بإطاره العربي أو كل بلد ناطق بالعربية في رثاء إسماعيل صبري باشا (ت ١٩٢٣):

صادح الشرق قد سكت طويلاً   وعزيز عليه الا تقولا.

- ويتسع ليضم إيران في قصيدة «بهجة الافراح» بمناسبة زواج الاميرة فوزية من إمبراطور إيران محمد رضا بهلوي (١٩٣٩):

سطعَ «الفوز» و«الرضا» بين تاجين   اعادا للشرق عزاً وذكراً

- ديوان الجارم، ص ٦٢، ٥٢٨ .

(٣) ديوان حافظ إبراهيم، جـ٢/ ص٨٩ قصيدة: مصر.

ولأنها «مصر» ، فريدة الفرائد، فإن شاعراً مثل فخري أبي السعود (١٩١٠-١٩٤٠) رأى أن خيوط التآمر معقودة من أكثر من اتجاه، ليس فقط لانتمائها الإسلامي أو العربي أو الشرقي أو الإفريقي، بل لكل ذلك مجتمعاً، وهذا ما سجله ساخراً لمناسبة ما أبداه بعض الأجانب من أمارات الاستهجان في أثناء عرض مناظر المؤتمر الوطني بدور السينما، فيهتف لسان حال الغرب:

اقمْ صاغراً وارغم حياتَكَ واشقَها
فإنك مصريٌ وإنك مُسلمُ!
وإنك شرقيٌ ونسلُ أعاربٍ
يَدينُكَ غربيٌ ويَعْلُوك اعجمُ
وإنك بين البيض اسمرُ كالحٌ
وحظُّكَ في الدنيا كجلدكَ اسحمُ[1]

ثانياً: الاغتراب في الغرب

ربما يتشكل هذا التصور لأبعاد الشرق والغرب عند الشعراء، قبل الارتحال إلى عالم الغرب، وقبل التلبس بهواجس السفر ودواعيه، لكنهم عندما يرتحلون لا يغادر الوطن عقولهم ولا أفئدتهم ولا عتبات أجفانهم، يستحضرون الوطن وقسماته، حتى لا يذوبوا في

---

(١) ديوان فخري أبو السعود: جمع وتقديم وتحقيق د. علي شلش. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ١٢٤ . قصيدة: فإنك مصري.

من الطبيعي ان تنعت مصر من شعرائها بانها: عروس الشرق ودرته وحارسه وكعبته وعلَمه...، راجع مثلاً ديوان علي الجارم ص٢١، ٩٦، ٣٤٧ وديوان شوقي جـ١/ص٤٧٧ وديوان علي محمود طه، ص٨٧، ٢٦٦ .

لكن تجدر الإشارة إلى ان هذه النعوت وغيرها مثل: مشكاة الشرق وغرته ومهجته...، ظهرت بوضوح لدى المشرقيين «لكونها كبرى بلادهم، ولسيرها في طليعة الموكب التحرري..» ، يقول امين ناصر الدين (لبنان ١٩١٣):

بني مصر انتم من بني الشرق غرّةٌ ومصر من الشرق القِلادةُ في النحْرِ

ويقول وديع عقل (لبنان ١٩٢٨):

إن الكنانة مهجةٌ للشرق لا يحيا بلاها.

راجع: الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية: وليم الخازن. دار العلم للملايين، ط٣، بيروت ١٩٩٢، ص١٦٤ - ١٦٥ .

الغرب، أو ينال من تجلدهم طول التغرب. والغربة تنتج الحنين، الذي تشب جذوته كلما اشتدت وطأة الإحساس بالغربة، العلاقة بينهما علاقة العلة بالمعلول، والشعر - نفسه - في كثير من مساحاته وفي انفلاته من أغراض الشعر الدنيا، تشكيل لفتوة الحنين وكربة الغربة، هذا إذا نظرنا في العمق من مفهومهما، عندما يتجاوز غربة المكان إلى اغتراب الروح والفكر، ويهتز الحنين إلى جماليات الحياة وإلى حضور الغائب من بهجتها، محاولاً الخروج مع الشاعر الرهيف من قوافل القبح والغبن والقهر.

وقد أورد الجاحظ في رسالته «الحنين إلى الأوطان» العديد من أقوال العرب والعجم وآراء الفلاسفة في الحنين، وشغف الإنسان بالأرض، حتي قيل: «من علامة الرشد أن النفس إلى مولدها مشتاقة، وإلى مسقط رأسها تواقة» وكلها تتعلق بالغربة المكانية (المادية) ثم «تطور الأمر إلى مفهوم مادي ومعنوي معاً، حين ارتبط بقضايا الحرية (لا وطن بلا حرية) والفقر والغنى (الفقر في الوطن غربة والغنى في الغربة وطن)، ولكن الأرض مازالت تشد أبناءها مهما تطورت مفاهيمهم، ومهما حاولوا التخلص من الاغتراب عن طريق الرحيل، ومن هنا بقي الشعر العربي الحديث، فواحاً بزفرات الحنين»[1].

وكان مشهد الحنين حاضراً بقوة في قصائد شوقي الأندلسية (أندلسية، الرحلة إلى الأندلس، صقر قريش)، فقد ارتحل إلى إسبانيا منفياً بعد خلع الخديو عباس، وقيام الحرب العالمية الأولى، لهذا رأى الإنجليز نفيه من مصر، فالحرب - في تقديرهم - لا تحتمل صوتاً وطنياً جهيراً مثل صوت شوقي. وكانت إقامته في برشلونة، الميناء الإسباني المطل على البحر المتوسط، في الفترة من ١٩١٥ إلى ١٩١٩، وهي تمثل رحلته الثانية إلى الغرب الأوربي بعد رحلته الأولى إلى فرنسا(١٨٩١-١٨٩٣) و «بينما كانت الأولى رحلة انفتاح على الأدب الأوربي الممثل بالأدب الفرنسي كانت هذه فترة انغلاق قضاها شوقي بعيداً عن الأدب الأوربي الإسباني والتيارات الأدبية المعاصرة»[2] ويرجع الدكتور محمود

---

(١) د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٠ . ص٦ . وراجع: رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة الخانجي ١٩٦٤ .

(٢) العودة إلى شوقي، ص ٧٥ .

مكي هذا الانغلاق إلى أصول نفسانية ، إلى الاكتئاب الذي كان فيه شوقي[1] وربما يتأكد هذا التفسير بالإشارة إلى أن الظرف الحيوي الجديد لشوقي (شاعر الأمير، خريج باريس، ساكن القصر) كان ظرفاً قاسياً (قُطع الراتب عنه لمدة ستة أشهر، الإقامة المحددة في برشلونة حتى إعلان الهدنة بين المتحاربين عام ١٩١٨)[2].

وعلى الرغم من طول هذه الفترة (خمس سنوات)، التي أنتج خلالها روائع شعرية عبرت عن دور جديد في حياته وشعره، فإن إسبانيا المعاصرة غير حاضرة وحظيت الأندلس وماضيها العربي والإسلامي بالنصيب الأوفر، أما الذي يمكن الإمساك به هنا، فهو تلك المقاطع الخالدة في أدب الحنين، والقصيدة الأولى «أندلسية» لا تحمل من الأندلس إلا العنوان وبعض الإشارات التاريخية والأداء الفني الذي يأتي على نسق المعارضة لنونية ابن زيدون المشهورة، وكما يستدعي هذا النسق العنونة فإنه يستدعي كذلك الحالة الشعرية الوجدانية التي نظم فيها الشاعر الأندلسي قصيدته، بعدما غادر موطنه تاركاً وراءه «ولادة» الحب، ومرسلاً من أشبيلية أشواقه وأحزانه وظمأ جوانحه[3] فيما عدا ذلك، فإن نغم الغربة الحزين ونواحها، يصدران من وتر واحد، وتر الأسى العميق على المكانين معاً: المكان الذي غادره قسراً، ومكان الإقامة الجديد الذي يستوعب ماضيه أكثر من حاضره، ويبدو الإدراك الحاد بمصائب الاغتراب والتي أظهرها أن يكون الوطن غير الوطن «غير سامرنا» والصحبة غير الصحبة، وأن يكون «البين سكينا» وطائر الشوق مكسور الجناحين، فما يملك حينذاك إلا ان يتجرع ما استطاع من ماء الحنين، وأن يرسل ما شاء من أفانين الشجو، وأن يبحث – قانطاً – عن طبيب للروح الأسيانة، يقول شوقي:

---

(١) الأندلس في شعر شوقي ونثره. مجلة «فصول» ، مجلد (٣) العدد (١)، أكتوبر. – ديسمبر ١٩٨٢ ، ص٤ .

(٢) راجع: شوقي شاعر العصر الحديث: د. شوقي ضيف. دار المعارف، ط (١٣) ١٩٩٨ ص٣١ .

و: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص٤٦ .

(٣) مطلع نونية ابن زيدون

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا   وناب عن طيب لُقيانا تجافينا

راجع القصيدة ومناسبتها: في ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم. دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص١٤١ .

يا نائحَ الطّلحِ أشباهٌ عوادينا
نشجَى لواديكَ أم نأسى لوادينا؟
ماذا تقُصُّ علينا غيرَ أن يداً
قصّتْ جناحَكَ جالت في حواشينا؟
رمى بنا البينُ أيكاً غيرَ سامرِنا
أخا الغريبِ وظلاً غيرَ نادينا
كلٌّ رَمَتْه النوى، ريشَ الفراقُ لنا
سهماً، وَسُلَّ عليك البينُ سِكّينا
إذا دعا الشّوقُ لم نبرحْ بمُنْصَدِعٍ
من الجناحين عَيٍّ لا يُلبّينا
تجُرُّ من فنَنٍ ساقاً إلى فنَنٍ
وتَسحَبُ الذيلَ ترتادُ المُؤاسينا
أُساةُ جِسمِكَ شتّى حين تطلبُهُمْ
فَمَن لروحكَ بالنُّطْسِ المُداوينا؟[1]

إن «أخا الغريب» – هنا– يتوسل بالحمام النائح، ليتقاسم معه ما تكتظ به نفسه من أحزان وآلام، أو ليتخذه «واسطة» بين ذاته وموضوعه، وهو بذلك – على وجدانيته – يستدعي آلية من آليات الموروث الشعري في الحنين:

(أقول وقد ناحت بقربي حمامة:
أيا جارتا، هل بات حالكِ حالي؟)[2]

وإن كان الاحتراز بافتراق النوع لكليهما « فإن يك الجنس يابن الطلح فرقنا» يؤذن بانحلال عرى التوحد والتماهي مع الطائر/ الرمز.

(١) ديوان شوقي، جـ١/ ص١٤٧ .
(٢) شرح ديوان أبي فراس الحمداني لابن خالويه. إعداد د. محمد بن شريفة. مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري – الكويت ٢٠٠٠/ ص١٣٠

ولأن الحنين قد يكون «رجع صدى» للضجر بالمغترب (المنفى)، فإن دواعي الشوق التي يستحضرها الشاعر ويستغرق في تفاصيلها، قد يكون أيضاً لوناً من الوان الافتقاد لكل ما يستحضره في واقعه الجديد، وأخص ما يفتقد ويستحضر في الوقت ذاته، حياة الشرق التي تتمثل في مفردات مصرية: تمائم الصبيان والرُّقى التي تحفظهم من سحر الساحرين، وملاعب المرح، ومستقر الأجداد ومستقبل الأحفاد، والكافور والريحان، كما يحضر التاريخ الديني لهذا الشرق المصري، عندما يوقن أن مصر (أو أم موسى) لم تنفه ولم تلق به في بحر الغربة عن سخط أو نقمة بل فعلت ذلك مضطرة، عن محبة له وإشفاق عليه:

لكنَّ مصرَ وإن اغضتْ على مَقةٍ
عينٌ من الخُلْد بالكافور تسقينا
على جوانبها رفَّتْ تمائمنا
وحول حافاتها قامت رواقينا
ملاعبٌ مَرِحتْ فيها مآربُنا
وأربُعٌ انسِتْ فيها امانينا
ومطلعٌ لسعودٍ من أواخرنا
ومَغْربٌ لجدودٍ من أوَالينا
بنَا فلم تَخْلُ من رَوْحٍ يُراوِحنا
من برِّ مصرَ وريحانٍ يُغاديِنا
كأمِّ موسى، على اسم الله تكفُلنا
وباسمه ذهبتْ في اليمِّ تُلقينا[1]

وبعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها وويلاتها، سمح لشوقي بالخروج من برشلونة، فقصد الأندلس العربية «وبينهما مسيرة يومين بالقطار المجد» لكن «الشوق إلى الأندلس أغلب، والنفس بحق زيارته أطلب» وتثمر الرحلة مطولته التي عارض فيها سينية

(١) ديوان شوقي، جـ١/ ص١٤٨-١٤٩ .

البحتري في وصف إيوان كسرى، والثلث الأول من سينية شوقي يحتله الحنين إلى مصر، ويكاد يصبح قصيدة مستقلة بذاتها في هذا الباب، والمقدمة النثرية التي يعدد فيها دواعي السفر إلى الأندلس وآثارها لا تخلو من استدعاء مصر وآثارها، إذ «يسري زائرها من حرم إلى حرم، كمن يُمسي بالكرنك، ويصبح بالهرم، فلا تقارب غير العتق والكرم» إن مصر الصبا والشباب والجرح اليقظان، تطرح نفسها في مقدمة القصيدة، ليس كتقليد فني من تقاليد الرحلة الأدبية، بل كموضوع أساسي يسبق - في منطق الشعور - ويتصدر أي موضوع آخر، ويجعله غرة القصيدة التي يشرف من خلالها على كل التفاصيل، يتقدم كما تتقدم مكانة مصر في نفسه. فهل يسلوها او ينشغل عنها بواقعه العصيب؟ أو يغيب عن جفونه شخصه ولو ساعة؟ وهل مرور الزمن في مثل هذه الحالة كفيل بالعلاج؟ وهل رؤية المدهش والعجيب من الآثار تصرفه عن حقيقة الحقائق في قلبه ولبه؟ وهل من العدالة أن يستباح الوطن لشتات الأرض، ويحرم منه عاشقه الأول؟ إنها أسئلة الحنين التي تترى إجاباتها في أسى وعمق لا حدود لهما:

اختلافُ النهار والليل يُنْسي
اذكرا لي الصبا وايامَ أُنسي

وصفا لي مُلاوةً من شبابٍ
صُوِّرت من تصوّرات ومَس

عصفتْ كالصَّبا اللعوبِ ومرت
سِنةً حلوةً ولذةَ خَلْس

وسلا مصرَ هل سلا القلبُ عنها
او اسا جُرحَه الزمان المؤسِّي

كلما مرت الليالي عليه
رقّ والعهدُ في الليالي تُقسّي

مُستطار إذا البواخر رنّتْ
اول الليل أو عوتْ بعدَ جَرس

راهبٌ في الضلوع للسـفن فطْن

كلما ثُرْنَ شاعَهن بنَقْس

يا ابنة اليمِّ ما أبوكِ بخيلٌ

ماله مولعاً بمنعٍ وحبس

أحرامٌ على بلابله الدَّوْ

حُ، حلالٌ للطير من كل جنس؟

وكذلك يأتي البيت الفرد من أبيات القصيدة ثمرة من ثمار الحنين:

وطني لو شُغلتُ بالخلد عنه

نازعتني إليه في الخلد نفسي[1]

وظلت دواعي الشوق والحنين تتسرب في قصائد شوقي ، طيلة منفاه الغربي، وفي مراسلاته الشعرية إلى بعض رصفائه من شعراء مصر الكبار، وهي المراسلات التي خلا منها ديوانه. لقد نزح الشاعر عن وطنه، مخلفاً وراءه حياة بهيجة (حف كأسها الحبب)، وها هي تستحيل في الغرب إلى أنات مريرة و«مناهل آسنة» وكؤوس يحف بها الظمأ والحرمان ، ووجد لا يتحول إلى مصر النيل والخلان. يبعث شوقي إلى حافظ إبراهيم هذه الأبيات الثلاثة:

يا ساكني مصرَ إنا لا نزالُ على

عهد الوفاءِ – وإنْ غبنا – مُقيمينا

هلاَّ بعثتُمْ لنا من ماءِ نهركُم

شيئاً نَبُلُّ به أحشاءَ صادينا

كلُّ المناهلِ بعد النيل آسنةٌ

ما أبعدَ النيلَ إلا عن أمانينا

ويجيبه حافظ بثلاثة من طرازها، البيت الأخير منها يلخص حالة شوقي، ذلك النائي الغريب جسداً، والمقيم – في مصر – روحاً وفكراً ووجداناً:

---

(١) ديوان شوقي، جـ١/ ص٢٠٤-٢٠٥ قصيدة: روعة الآثار العربية بالأندلس.

– فطن: منتبه، نقس: ضرب الناقوس والمراد دقات القلب.

لم تنأ عنه وإنْ فــــارقتَ شـــــاطئَـــــه
وقــد نأينا وإن كنا مـــقـــيـــمــينا[1]

كما يرسل شوقي بيتين إلى شيخ الشعراء إسماعيل صبري (١٨٥٤-١٩٢٣) في معنى حر الشوق ورقرقة الدموع، فيجيبه بأبيات خمسة في معنى الفراق وتذكر الأيام التي سلفت.[2]

وحين يتذكر صقر قريش عبدالرحمن الداخل، فهو يتذكره لأنه مثله «غريب بأقصى الغرب» يحن إلى المشرق وتجتاحه الهموم، فماذا يمكن أن «يغني غريق عن غريق» وكلاهما «نازح أيك وفريق»[3].

لم يكن النفي السبب الرئيسي في ارتحال الشعراء إلى الغرب، فالذين تعرضوا للاستبداد السياسي إلى درجة النفي قلة من الشعراء القادرين على التأثير في الناس وإثارة حميتهم، هكذا كان شوقي ومن قبله البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤)[4] ومن بعده بيرم التونسي (١٨٩٣ - ١٩٦١)[5]، وهكذا ينكسر الإحساس بالغربة وتتحول نبرة الحنين بعض التحول عندما يكون الارتحال بإرادة الشاعر وسعيه الدؤوب، سواء أكان السفر للدراسة أم للسياحة والتجوال أم للاستشفاء.

يذهب زكي مبارك (١٨٩١-١٩٥٢)[6] إلى باريس عن سبق إصرار وتصميم، وقد بقي خمس سنوات (١٩٢٧-١٩٣١) دارساً في جامعة السوربون وفي مدرسة اللغات الشرقية، توجت بحصوله على شهادة الدكتوراه وكان يقسم العام بين القاهرة حيث يعمل ويدخر المال وبين باريس حيث يقيم «كالطير الغريب»[7] لقد كانت رغبة زكي مبارك في الدراسة

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم، جـ١/ ص ١٨٦ .

(٢) ديوان إسماعيل صبري باشا، ضبط وشرح وترتيب احمد الزين. مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨/ ص١٢٧ .

(٣) ديوان شوقي، جـ١/ ص٢١٦ قصيدة: صقر قريش - موشح اندلسي.

(٤) نفي إلى جزيرة سيلان، حيث عاش فيها سبعة عشر عاماً.

(٥) نفي إلى باريس.

(٦) راجع عن حياته صفحات مجهولة من حياة زكي مبارك: محمد محمود رضوان. كتاب الهلال ١٩٧٤، ص ١٧-٥٩ - الذكرى المئوية لميلاد الدكتور زكي مبارك: تقديم د. شكري عياد. الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ .

(٧) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري. دار الجيل، بيروت ١٩٧٥، ص٥ .

بالسوربون قوية، واجه من أجلها المصاعب والعقبات، ودعا الله قائلاً: «اللهم لا تمتني قبل أن أرى كيف يدرس العلم في الممالك التي أصبح أهلها سادة الأمم وأساتذة الشعوب...» وربما يعني هذا أيضاً «أن الرغبة في توكيد الذات وتحقيقها أكاديمياً بغية الوصول إلى مستوى أساتذته هو الذي دفعه إلى تحمل كل تلك المشقات»[1] يسجل هذه الرغبة في قصيدته «ثورة على الوجود» التي نظمت بباريس سنة ١٩٢٨:

يا جيرة السين يحيا في مرابعكم
فتىً إلى النيل يشكو غربة الدارِ
جنتْ عليه لياليه وأسلمه
إلى الحوادث صَحْبٌ غير ابرار
احاله الدهر في لأواء غربته
روحاً مُعنّى وجسماً نِضْوَ اسفار
يسعى إلى المجد ترميه مخاطره
بنافع من شظاياها وضرّار
عزاؤهُ ان عُقبى كل عاديةٍ
يشقى بها الحرُّ إكليلٌ من الغار[2]

إن بعض النظر في أبياته السابقة، يدل على أن الغربة التي يشكو من «لأوائها» فتى النيل، تستمد أوارها من جناية الأصدقاء عليه، ومن معاناته على صعيد الحياة العلمية في مصر قبل ذهابه إلى باريس، يقول عن نفسه في مقدمة «ألحان الخلود»: «واندفع في الدراسات الجامعية اندفاعاً شديداً، فنال إجازة الليسانس في العلوم النفسية والأدبية سنة ١٩٢١، ونال إجازة الدكتوراه في الآداب سنة ١٩٢٤، ثم هاجر إلى فرنسا سنة ١٩٢٧ ومازال يجاهد حتى ظفر بإجازة الدكتوراه في الآداب من السوربون ودبلوم الدراسات

(١) د. خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٨/ ص ١٥٠ -١٥١ .

(٢) ألحان الخلود. دار الكتاب العربي بمصر ١٩٤٧ ص ٣٢٠ -٣٢١، وذكريات باريس. المطبعة الرحمانية، القاهرة ١٩٣١، ص ١٧٦ .

العليا في الآداب من مدرسة اللغات الشرقية في باريس سنة ١٩٣١»[١]. لقد «هاجر» و«جاهد» و «ظل يطارد المجد» حتى «الظفر» رغم إدبار الزمان وإحساسه بأنه «غريب في باريس» – وهو عنوان قصيدته – ومحروم من متع الحياة الباريسية، فيمسي و«الفراق ويلٌ» ويحن إلى مصر وهو في جنة الحي اللاتيني[٢]:

يا جنةَ الخلدِ كيف يشقى
في ظلك النازحُ الغريبُ
الناسُ من لهوِهِمْ نشاوى
ودمعه دافقٌ صبيب
يقتات أشجانه وحيداً
فلا صديقٌ ولا قريب
أقصى أمانيه حين يمسي
أن يهجع الخفق والوجيب
أحبتي، والفراق ويلٌ
تُرمى بأرزائه القلوب
جزاكم الحب، هل نسيتم
ما كان من وِردنا يطيب؟

والحياة التي يحن إليها هي حياة المتعة والشعر والصحبة والجمال «نصارع الكأس لا نبالي» ، و «زاد أبصارنا جمال...»[٣].

ويضاف إلى ذلك كله سبب آخر، زوجة وفية، خلفها وراءه في «الوادي العزيز» تذكره كلما لاح أصيل:

رعى اللهُ في الوادي العزيزِ عقيلةً
عزيزٌ عليها أنْ يقالَ بعيدُ

(١) الحان الخلود ، ص ٥٤ .
(٢) الحان الخلود ، ص ٣٠٥-٣٠٦ و: ذكريات باريس ، ص٩ .
(٣) الحان الخلود ، ص ١١٠ – ١١١ .

تُذكّرها الأصالُ ما كان بيننا
فترعدُ منها أنرعٌ ونُهود
جنيت عليها ما جنيت من الهوى
وخلّفتها تفنى أسًى وتبيد[1]

أما محمد عبدالغني حسن (١٩٠٧-١٩٨٥) الذي أوفدته وزارة المعارف إلى جامعة إكستر بإنجلترا لدراسة التربية وعلم النفس، ومكث بها أربعة أعوام (١٩٣٢-١٩٣٦) فإن تقاليد الرحلة وهواجس الحنين تبدأ عنده «قبل السفر» وهو عنوان القصيدة المنشورة في سبتمبر ١٩٣٢، ففي الغد القريب سوف تغيب الأماني ويودع حبيبته الأسرة ويركب المخاطر، وغداً سوف يمضي إلى «هم» الدراسة، وإن ادخر له العزم والإرادة ، وغداً سوف يعود «ظافراً طرباً» بالشهادة - مثل زكي مبارك - وكأنهما ذاهبان لخوض معركة تتطلب الجهاد والعود بالغنيمة.[2]

ولم تمض أيام قليلة، بل بعد يومين - تحديداً - وفي طريقه إلى إنجلترا من باريس، حتى كتب «بعد الفراق» حيث هزه الشوق إلى مصر التي ودعها بقلب «كأنه لهب» ، لكن شوقه في هذه الساعة «يعزه الطلب» وما من سبيل سوى استحضار طيف أمه:

أماه هل ساعة فتجمعنا؟
أم هل سبيل لنا فنقترب؟
وليدكم في البلاد مبتعد
محبكم في البلاد مغترب
يكاد لا ينقضي له سبب
للعلم إلا وراءه سبب
ركبت يوم الوداع ماخرة
يا ليت أحبابنا بها ركبوا

---

(١) ألحان الخلود ، ص٣٠٧، قصيدة: نجوى القلب على شواطئ السين، نشرت بالهلال عام ١٩٢٨ .
(٢) قصيدة: قبل السفر، أبولو، سبتمبر ١٩٣٢ .

يومان قد أثرا على كبدي

فكيف لو باعدت بنا الحقب

يومان من عمرنا قد اقتضبا

فكيف عمر السنين يقتضب؟[1]

وتتجدد «ذكرى الوطن» ويتجدد الحنين إليه، خاصة وأن الشاعر ودعه و «الفؤاد منكسر، والضلوع منصدعة» فإذا كان قد قعد بالجسم فإن قلبه «بالذكريات معه» يحن ويسأل سؤال المشفق العطوف، عما صنع الله به:

وهل نسجتم من قطنكم حُللاً

فالحرُّ يرفو بكفه رُقَعَهْ؟

وإن أردتم لمصنع حجراً

فهل يُرادُ الدخيلُ كي يضعه؟

نُبِّئتُ أن البلاد جائعةٌ

أذاك حقٌّ أم أنها شبعه؟

ونيلُ مصرٍ مازال منتجعاً

سهلَ النواحي لكلِّ من نجَعَه؟

يا مصرُ قلبي إليك متجه

يا مصر عيني إليك مطلعه

ذكرتُ أمسي بها فما برحتْ

أشباحها في الدموع ملتمعه[2]

وتستمد غربة «فخري أبو السعود» آلامها، من حادث خاص كان له أثر بارز في حياته وشعره على السواء. فبعد أشهر من وصوله إلى جامعة إكستر (زامل محمد

(١) من وراء الأفق. دار المعارف، ط (١) ١٩٤٧/ص ٢٠-٢١

(٢) المصدر السابق. ص ١٦-١٨، قصيدة: ذكرى الوطن.

عبدالغني حسن في بعثه وزارة المعارف) وفي النصف الأخير من عام ١٩٣٢، ماتت أمه[١] وأحس بوحدة عاتية عبر عنها في أكثر من قصيدة[٢] ويتسرب الشجن العميق إلى نفس الشاعر، ويثور على حنينه إلى مصر، بعدما فرطت في «وديعة» الحب الغالية، فما حفظت الوداد ولا رعت البعاد، إنها الأم «فؤاد رحيم» شاطره أصفى أيام العمر – كم شاقه اللقاء – وحن كلاهما إلى الآخر، ولكن بلا جدوى:

صَبا القلبُ من شوقٍ وحنّ إلى مصرا
رويدك قلبي لا حنين ولا ذكرا
تشوقك مصر لا فؤاد بها إلى
لقائك مشتاق ولا كبد حرى
تركت بمصرَ قبل بيتي وديعةً
من الودّ فاستولى عليها الردى غدرا
وما حفظتْ مصرٌ ودادي ولا رعتْ
بعادي ولا صانت كما خلتها السِّرّا
فؤادٌ رحيمٌ كان مسُّ حنانهِ
أرقّ على قلبي من القَطر أو أسرى

وتستحيل الغربة المكانية المادية، غربة معنوية روحية، يسيطر عليها القلق والرغبة في الوحدة الأبدية:

يعودُ إلى أوطانه كلُّ نازحٍ
فيحمد ظلاً في حماها ومستذرى
وأحيا غريباً طولَ عمري مفرداً
رجعتُ لمصر أو تناءيت عن مصرا[٣]

(١) ديوان فخري أبو السعود ، المقدمة ص ٩-١٠ .
(٢) راجع قصائده: رويدك قلبي، يا ليتني ، ذكرى العام. الديوان: ٧٣، ٧٥، ٨٦ .
(٣) ديوان فخري أبو السعود، ص ٧٣-٧٤ قصيدة: رويدك قلبي.

وإذا كان الشعور بالأسى لفراق الأم قاسماً مشتركاً بين كل من شوقي ومحمد عبد الغني حسن وفخري أبي السعود، فإن الأخير تفرد بفجيعة فقدها، وهو مازال في أوج غربته الدراسية.

الضباب، الدخان، قتامة النهار، الأمطار: هي مفردات الأجواء التي أثارت - بشكل مباشر - مشاعر الغربة والحنين إلى الوطن في نفس عبد الرحمن شكري، فقد قضى الشاعر ثلاث سنوات بإنجلترا في بعثة دراسية بجامعة شفيلد، فيما بين خريف ١٩٠٩ وشتاء ١٩١٢، وضم ديوانه الثاني «لآلئ الأفكار» الصادر في عام ١٩٣١ قصيدتيه «شاعر في الغربة» و «حنين غريب» ، ويلاحظ - بدءاً - الإلحاح على أمرين في عنوانيهما: أن المرسل شاعر (يتقن الشدو والحنين). والموضوع الذي يستوطن كليهما هو الغربة وإحساس الغريب.

في القصيدة الأولى يستدعي شكري صورته المفعمة بالبراءة في الوطن، وقبل هجرته الدراسية، حيث كان مثل عصفور دائم التغريد، يمرح في فضاء النهار المشرق، وأسباب الغناء عديدة: الحب والوطن والصحبة الحميمة:

كنتُ مثلَ الغريد جيء به من
روضه والزمانُ غير ذميمِ

حيث وجهُ النهار جذلان بسّا
مٌ، ووجهُ الظلام غيرُ بهيم

ودواعٍ إلى الغناء كِثارٍ
من حبيبٍ وموطنٍ وحميم[1]

وكان الشاعر سيء الحظ في إقامته بإنجلترا[2] ، فقد سكن بلدة شفيلد، وهي مدينة صناعية تمتلئ سماؤها بالدخان، والأمطار تحجب ضياء الشمس معظم الوقت، فهي مثل القبر ظلمة ووحشة:

---

(١) ديوان عبدالرحمن شكري ، ص١٨٥ .

(٢) لم تكن الطبيعة الإنجليزية بهذه القتامة طوال الوقت عند شكري، لأننا سنجده يكتب قصائد أخرى بتناول مختلف، مثل: الشلال، الجبل، الغابة. راجع الديوان: ٥٥٦، ٦٥٣، ٦٦٧ .

انزلوه في منزلٍ مثل بطن الـ
أرضِ جهمِ السماء جهمِ الأديم
فقضى عيشَه غريباً عن الأهـ
ـلِ قليلَ العزاء جمَّ الهموم[1]

وعندما يحن إلى مصر في قصيدته الثانية «حنين غريب» ، فإنه يحن إليها في ضوء ما يفتقد في هذا المغترب الإنجليزي، وفي ظل قسوة الظروف البيئية: فهنا (شفيلد) النهار القاتم الممطر، «مثل السجن العبوس»، والخطوب الموحشة، والسماء التي يكسوها الدخان. وهناك (مصر): أماكن الأنس، ونسائم النيل، وزمن الذكريات، والنهار الضاحك بالبشر والشمس (هذا مع إخفاق حظه فيها):

ابغِ في مصرَ أمراً بالتأسي
وتمهل وانظر أماكنَ أنسي
خذلتني فقمتُ أنشدُ حظي
في سواها فكان موردَ نحسي
أنشقوني نسائمَ النيل إني
لعليلٌ والنيلُ حاجةُ نفسي!
حيث وجهُ النهار يضحك بالبشـ
ـر فيروي ظمأً زهرٍ وغرس
أنا في بلدةٍ يمرُّ بها الدهـ
ـرُ حزيناً لا يستضيءُ بشمس
فهي مثلُ السجن العبوسِ نهاراً
قد رمتني فيها الخطوبُ ببأس!
لبست فوقنا السماءُ حداداً
فكان السماءَ قبةُ رمس![2]

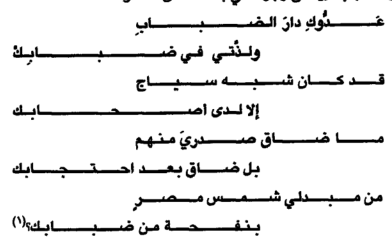
---

(١) المصدر السابق ، ص١٨٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٨٦ .

- يمكن - أيضاً - تلمس أثر الضباب والسكون الموحش، لدى شاعر آخر مثل: عبدالعزيز عتيق (١٩٠٦-١٩٧٦) في قصيدته «النسيان» التي كتبت من وحي إقامته بإنجلترا للحصول على الدكتوراه (١٩٤٨) راجع ديوانه: أحلام النخيل، مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٦٠ .

وإذا كانت وحشة المكان الغربي وبرودته قد أثارتا حنين شكري إلى مصر، فإن الفترة الطويلة التي قضاها أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢- ١٩٥٥) بإنجلترا دارسا للطب والعلوم (١٩١٢-١٩٢٢) جعلته - فيما يبدو - يألف الضباب ويأنس إليه ، بل راح يدافع عنه وعن «وطن الضباب» ويتمنى وجوده في بلد الشمس «مصر» :



عَــدُوكِ دارَ الضــبــابِ
ولـذّتـي فـي ضـبـابِـكْ
قـد كـان شـبـه سـيـاج
إلا لـدى أصـحـابـك
مـا ضـاق صـدريَ مـنـهـم
بل ضـاق بعـد احـتـجـابـك
من مـبـدلي شـمـس مـصـرِ
بـنـفـحـة من ضـبـابـك؟[1]

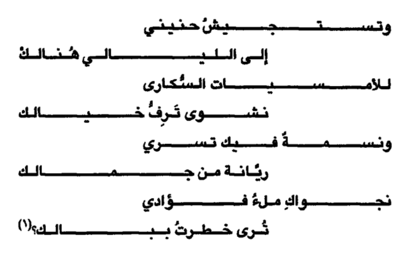
وفي الجهة المقابلة وفي الغرب من الغرب الأوربي (امريكا) نجد شاعراً مثل سيد قطب (١٩٠٦-١٩٦٦)[2] تجيش نفسه بالحنين «في ليلة دفيئة من ليالي كاليفورنيا»، بهذا الدفء تخطر مصر الدافئة على خياله وفؤاده (وهو القادم أصلاً من صعيد مصر)، ويرسل من هنالك «هتاف روح» حنيناً إلى الليالي والأمسيات والنسيم الجميل:

فـي الجـوِّ يا مـصـرُ دفءٌ
يُـدنـي إلـيّ خـيـالـكْ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة لأبي شادي. دار العودة - بيروت ٢٠٠٥٤، ص ١١٢-١١٣ . وراجع عن الشاعر : كمال نشات : ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث. دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .
و: د. عبد العزيز الدسوقي: جماعة ابولو واثرها في الشعر الحديث. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٧١ .

(٢) سافر إلى امريكا، ضمن بعثة وزارة المعارف للتخصص في التربية واصول المناهج (١٩٤٨-١٩٥٠). راجع عنه: د. عبداللطيف عبدالحليم: شعراء ما بعد الديوان- مكتبة النهضة المصرية ط(١) ١٩٨٧ جـ١/ص ٢٣-٦٨ . و: سيد قطب حياته وادبه: عبدالباقي محمد حسين. دار الوفاء للطباعة والنشر - المنصورة جـ١ (٢) ١٩٩٣ . الفصل الأول - حياة سيد قطب ص ١٣-٥٨ .



وتستجيشُ حنيني
إلى الليالي هُنالكْ
للأمسيات السُّكارى
نشوى تَرِفُ خيالك
ونسمةً فيك تسري
ريّانة من جمالك
نجواكِ ملءُ فؤادي
تُرى خطرتُ ببالك؟[1]

أما علي محمود طه – أكثر شعراء الاتجاه الوجداني معالجة لموضوع الغرب بأبعاده المختلفة، فيخفت صوت الحنين لديه حتى لا يكاد يبين. في «تاييس الجديدة» يتساءل عرضاً و «ملء يديه» غادة سويسرية:

أأنا الغريب هنا وملءُ يدي
أعطافُ هذا الأغيد المرحِ؟[2]

وفي «تحت الشراع بين الشرق والغرب» وهي من وحي رحلته إلى أوربا صيف عام ١٩٤٦، تمر بخاطره مصر بهذا الخاطر:

يا بحرُ ما بك ما بي! مصرُ ما بعدتْ
ولي إليها بهذا الشعر إسراءُ[3]

---

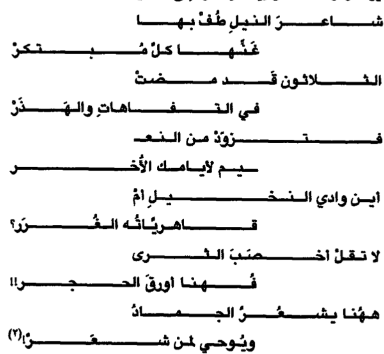
(١) الرسالة: أبريل ١٩٥٠، العدد ٨٧٧، وله قصيدة أخرى في التشوق إلى مصر هي «دعاء الغريب» مجلة الكتاب يونيو ١٩٥٠ .

وراجع: ديوانه، جمع وتوثيق عبد الباقي محمد حسين. دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط (٢)، ١٩٩٢، ص ٩٩-١٠١ .

(٢) ديوان علي محمود طه، ليالي الملاح التائه، ص ١٥٧ .

(٣) المصدر السابق، شرق وغرب، ص ٣٦٦ .

ولم يكن مستغرباً خفوت الإحساس بالغربة في شعره، فالملاح التائه لم يسافر للدراسة أو للإقامة في أي بلد أوربي بل كان سفره لمجرد السياحة والتجوال، وبالتالي لم يسمح المدى الزمني القصير والتنقل من بلدة إلى أخرى ببروز هذا الإحساس في نفسه وشعره. وبدأت رحلاته الأولى في صيف عام ١٩٣٨، واستمرت عاماً بعد عام متردداً على سويسرا والنمسا وأواسط أوربا[1] وكان لهذه الرحلات أثر واضح في حياته الفكرية والنفسية، وفي اتساع ديوانه لألوان عديدة من الشعر المعبر عن البشر والطبيعة والحياة في أوربا، ولم تكن لتوجد بهذا الوضوح لولا هذا الشغف بالتنقل والأسفار، يسجل في قصيدة «بحيرة كومو» هذا الأثر ويشطر عمره إلى نصفين:


شاعرَ النيلِ طُفْ بها
غنِّها كلَّ مُبتكرْ
الثلاثون قد مضتْ
في التفاهاتِ والهَذَرْ
فتزوّدْ من النعـ
ـيم لأيامك الأُخَر
أين وادي النخيلِ أمْ
قاهريّاته الغُرَر؟
لا تقلْ أخصبَ الثرى
فُهنا أورقَ الحجر!!
ههُنا يشعُرُ الجمادُ
ويُوحي لمن شعَرْ؛[2]

مثلت هذه الرحلات «نقطة تحول» في النظر إلى الطبيعة والشعور والشعر، يصرح بأهميتها وكأنها جرس يدق منبهاً إلى أن معالم الطريق قد تغيرت فجأة ، وكان عمر

---

(١) راجع: د. شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر. دار المعارف ط(١٢) - ١٩٩٩، ص ١٦١ - ١٦٨ .

(٢) ديوان علي محمود طه ليالي الملاح التائه ص ١٣٢ . .

الماضي في «وادي النخيل» ستاً وثلاثين سنة لا ثلاثين كما يقول، وقد اضطره الوزن إلى هذا التساهل في مسألة العمر. وعلى شاطئ بحيرة كومو خلع علي محمود طه هذه السنوات وسمّاها «تفاهات وهذراً» دون أن يستثني منها حتى ديوانه الجميل «الملاح التائه»[1].

ثالثاً: الغرب الحاضر والشرق الغائب

تخطى الشاعر الحديث موقف الحنين إلى الشرق والإحساس بالغربة، إلى موقف إدراك الغرب والوعي بأبعاده السطحية والعميقة، وهو الموقف الذي شكله تأمل الواقع الجديد، والتحصيل المعرفي ، كما شكله طول الاحتكاك مع هذا الآخر، وكانت أولى خطوات الإدراك هي تلمس التناقض بين حضارتين، والمقارنة بين حالتين: حالة الشرق وحالة الغرب.

إن من أبرز ملامح العصر أنه «عصر معنويات ومثاليات وثنائيات فكرية، هو عصر «القيم الروحية» المضادة «لصراعات المادة» و«الروح الشرقية» المغايرة «للروح الغربية» والثقافة بين «الشرق والغرب» أو بين الفطرة والعلم و «هل يوجد اليوم شرق؟» (كما يتساءل توفيق الحكيم في مقال له بهذا العنوان عام ١٩٣٨)، كما هو عصر الجديد والقديم و «الأدب الحي» المعارض «لأدب الصنعة» الذي يجتر القديم الغابر و «أدب الروح» المناهض «لأدب المعدة» وأدب الضعف»[2].

وإذا كان «محسن» توفيق الحكيم ينتهي في «عصفور من الشرق» بعد حديث مطول عن الشرق الروحاني الآدمي، والأوربي المادي الآلة: «نعم... اليوم لا يوجد شرق!.. وإنما هي غابة على أشجارها قردة ، تلبس زي الغرب، على غير نظام ولا ترتيب ولا إدراك»[3] فإن أحمد حسن الزيات ميّز من قبل بين حضارة الغرب وحضارة الشرق «هذه تقوم على الروح، وتلك تقوم على الآلة، وهذه تصدر عن العاطفة والإيثار، وتلك تصدر عن المنفعة

---

(١) نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء. دار العلم للملايين، بيروت ، ط٢، ١٩٧٩/ ص٤٢ .

(٢) د. ناجي نجيب: توفيق الحكيم واسطورة الحضارة. دار الهلال، ١٩٨٧/ ص٤٤-٤٥ .

(٣) عصفور من الشرق - مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٨٤، ص٢٠٤ .

والأثرة، والميزة التي ينبغي أن تكون لحضارة على حضارة إنما هي ضمان السعادة للناس وتحقيق السلام العالمي»[1].

ويمكن تبصر جوهر القضية في قول سعيد العريان: «إن للشرق حضارة أخرى لا تجلها العين ولا تدركها المشاهدة، فقد دَرَسَت معالم هذه الحضارة، فلم يبق منها ما تراه العين إلا أرض وناس، وتاريخ يتحدث عن ماض يخزى من ذكر حاضره..»[2]، كما يمكن تلمس هذا الجوهر – أي ثنائية الشرق الغائب في مواجهة الغرب الحاضر عند الشاعر الحديث.

يفتتح حافظ إبراهيم القرن العشرين (تحديداً سنة ١٩٠٠) بقصيدة «الإخفاق بعد الكد» وفيها ينعى مجد الشرق (العرب والترك) وهو من جانب آخر ينعى حظه وعمره الذي طواه بين «الأسفار والنصب» فما أصاب غير «أنياب الملام» والمكابدة، فإذا كان انتسابه لهذا الشرق سبباً مباشراً في عثار آماله ، فما يملك غير الحسرة على زمان الشرق الذي ولّى، زمان المجد والسطوة التي خشي من بأسها الغرب، أما حال مصر فإنها لا تسر أحداً: الفقر يزحف في كل مكان وهي أرض الذهب، والأجانب يمتصون كل خيراتها (كالإسفنج)، فماذا يفعل؟ إنه بين أمرين مرّين: الكلام والنقد ولمس الجراح فتكون العاقبة المعروفة (السجن)، أو السكوت الممض لكن ضميره الوطني لا يرضاه أبداً:

فإن تكنْ نسبتي للشرق مانعتي
حظّاً، فواهاً لمجد الترك والعربِ
وقاضباتٍ لهم كانت إذا اخترطتْ
تدثّرَ الغربُ في ثوبٍ من الرَّهَبِ
وجمرةٍ لهم في الشرق ما همدتْ
ولا علاها رمادُ الختْلِ والكذبِ
متى أرى النيلَ لا تحلو موارِدُه
لغيرِ مُرتهبٍ لله مُرتقِبِ

---

(١) الراديو والشاعر، الرسالة، السنة الثانية العدد ٧٨-١٢/٣١/ ١٩٣٤/ ص٢١٢٢

(٢) نقلاً عن : د. ناجي نجيب: توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة، ص٤٥ .

فقد غدتْ مصرُ في حالٍ إذا ذُكرتْ
جادتْ جفوني لها باللؤلؤِ الرَّطب
كأنني عند ذكري ما ألمَّ بها
قَرْمٌ تردَّدَ بين الموت والهربِ
إذا نطقتُ فقاعُ السجنُ متَّكأً
وإن سكتُّ فإن النفسَ لم تطب
أيشتكي الفقرَ غادينا ورائِحُنا
ونحن نمشي على أرضٍ من الذهب؟!
والقومُ في مصرَ كالإسْفنْجِ قد ظفرتْ
بالماء لم يتركوا ضَرْعاً لمُحتلب[1]

وإذا كانت هذه الحال المبكية، نتيجة مباشرة للاحتلال الغربي، فإن البكاء الشكلي/ الجمالي «اللؤلؤ الرطب» - إذا جاز الوصف- يتحول إلى سخط - أكثر صدقاً - على أحوال مصر الاجتماعية، تلك التي تجسدت في قضية زواج الشيخ علي يوسف صاحب (جريدة المؤيد) سنة ١٩٠٤[2]، انطلق حافظ في ثورة من ثورات الغضب الساخر المرير على العيوب الاجتماعية، التي تفشت في مصر، ولم يوفر من ذلك شباباً ولا شيوخاً، وفي مقابل ذلك يحاول مدح «الغريب» «الأجنبي» «الدخيل» بما يمكن تسميته «مدح رد الفعل» الذي ينتج عن السخط والإحساس بالظلم وضياع «الحقيقة» وليس عن قناعة مطلقة بالممدوح، إنه مدح يستدعيه فداحة ما وقع بالشيخ الجليل، والمفارقة الحادة عندما يُقرن «البريء مع المذنب» فيعذب عذابه:

أنابتة العصر إن الغريب
مُجِدٌّ بمصرَ فلا تلعبي

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم ، جـ٢/ ص١١٨ - قرم: السيد العظيم

(٢) خطب الشيخ علي يوسف ابنة السيد أحمد السادات شيخ السادة الوفائية، ورضيت الفتاة وسكت الأب، فعقد العقد في بيت البكري من غير علم الأب، فرفع الوالد الأمر إلى المحكمة الشرعية طالباً فسخ العقد لعدم الكفاءة في النسب، وقضت المحكمة بفسخ عقد الزواج. وكان لهذه القضية ثورة في الرأي العام فاضت بها الصحف وأكثر فيها الشعراء.

يقـــولون: في النشءِ خـــيـــرٌ لنا
ولَـلـنّـشءِ شـــــرٌ من الاجـنـبي
افي (الأزبكيـــة) مـــثـــوى البـنين
وبين المســـاجـــد مـــثـــوى الأب؟
(وكم ذا بمصـــرَ من المضـــحكات)
كـمـا قـال فـيـهـا (ابو الطيِّب)
امـــورٌ تَمـــرُّ وعـــيشٌ يُمِـــرُّ
ونحن من اللهـــو في ملعب
وصـــحـفٌ تـطنُّ طـنينَ الـذباب
واخـــرى تَشُنُّ عـلى الأقـــرب
وهذا يلوذُ بقـــصـــر الأمـــيـــر
ويـدعـــو إلى ظـلـه الأرْحـب
وهذا يلوذ بقـــصـــر الســـفـــيـــر
ويُطـنـبُ في وِرْدِهِ الاعـــذب[1]

وتأتي قصيدة «رحلة حافظ إلى إيطاليا» نتاجاً لرحلته الوحيدة إلى أوربا، ففي سنة ١٩٢٣ طلب حافظ إبراهيم إجازة من دار الكتب لمدة ثلاثة أشهر لقضائها خارج القطر، زار خلال الرحلة شماليّ إيطاليا والتّيرول النمسوي وباريس وكنيسة على قمة جبل مونتي كاتيني ومقبرة نابليون وبيت فيكتور هيجو ومتحف تماثيل الشمع[2]، تجلى الحصاد الفني للرحلة في هذه الرائية التي راعى فيها تقاليد الرحلة في الأدب العربي: وصف البحر، السفينة، المخاطر، المعالم والآثار. ويهمنا – هنا – القسم الذي يختص بالمقابلات بين حياة الشرق والغرب، إن عين حافظ – السائح العابر – تقع على كل ما يفارق العالم الذي غادره – بعد رحلة عاصفة – ويباينه من كل وجه، في المظاهر الطبيعية حيث شمسهم مثل فتاة

---

(١) ديوان حافظ جـ١/ ص٢٥٧-٢٥٨ .

(٢) راجع في ذلك المؤلفات الكاملة لحافظ إبراهيم (الديوان)، مكتبة لبنان – بيروت، ط (١) ١٩٩١، المقدمة ص م.

شرقية محجبة من الضباب والغيم، وشمسنا مثل غربية سافرة من الصحو والصفاء، وحيث التصوير الضعيف المكرور، الذي يتوقف عند السطح، والمشاكلة الظاهرة ولا ينفذ إلى أي عمق، فيذكر بأحاجي الشعر في عصور الضعف. وفي الأخلاق والسلوك يستمر حافظ في أدائه الساخر المتهكم، فيقارن بين الأخلاق الشرقية والأخلاق الغربية، ولا يخفي إعجابه ولا «دهشته» من ولع الغربيين وجمعهم في صعيد واحد بين قيم الجد والمتعة: احترام الوقت والعمل وتسخير العلم مع النظام والنظافة والاخضرار والمسرات. وعندما تستبد به الحسرة والمرارة والغيرة، فإنه يمدحهم بالنفي «لا ترى في الصباح لاعب نرد» ، ولا متردداً على «القهاوي» و « لا يبالون بالطبيعة»، كي يثبت - آسفاً- كل ما نفاه عنهم للشرق وأهله:

شمسُهمْ غادةٌ عليها حجابٌ
فهي شرقيةٌ حوتها الخُدورُ
شمسنا غادة ابتْ أن توارى
فهي غربيةٌ جلاها السُّفور
كلُّ شبرٍ فيها عليه بناءٌ
مُشْمَخِرٌّ او روضةٌ او غدير
قسَموا الوقتَ بين لهوٍ وجِدٍّ
في مدى اليوم قسمةً لا تجور
كلهم كادحٌ بكورٌ إلى الرزْ
ق ولامِ إذا دعاهُ السُّرور
لا ترى في الصباح لاعبَ نردٍ
حوله للرِّهان، جَمٌّ غفير
نضَّروا الصخرَ في رؤوس الرواسي
ولدينا في موطن الخصب بُور
قد وقفنا عند القديم وساروا
حيث تسري إلى الكمال البُدور

والجـــواري في النيل من عـــهـــد نوحٍ

لم يُقــدَرْ لصُنْعــهـــا تغـــيـــيـــر

وَلِعَ القـــومُ بالنظافـــة حـــتى

جُنَّ فـــيـــهـــا غنيُّـــهُمْ والفـــقـــيـــر

ويحاول في نهاية الأمر، أن يكون موضوعياً، فيدلي برأي إجمالي في الحياة الأوربية (حيث كثرة القوانين والنظم المقيدة للأفراد) لكنه «قول شاعر لا يضير»:

فـــإذا مـــا ســـألتني قلتُ عنهمْ

امـــةٌ حـــرةٌ وفـــردٌ اســـيـــرْ[1]

إن صدمة اللقاء المباشر بالحضارة الغربية على أرضها، أنتجت كل هذه المقابلات التي تمتح من المباشرة والتقريرية أحيانًا، لكنها صنعت من حافظ إبراهيم شاعر رحلة، و«أثنوجرافي» يعنى بوصف «المشاهد والمحسوس لواقع الحياة اليومية لمجتمع ما خلال فترة زمنية معينة، متضمناً ذلك مجموعة القيم والتقاليد والعادات والآداب والفنون، وكل ما يندرج تحت ذلك الكل المركب الذي اصطلح على الإشارة إليه بكلمة (ثقافة)»[2]

ويلمس الناظر في شعر شوقي جانبين : الجانب الأول استحضار البعد التاريخي للقضية، عندما يرصد أهم اللقاءات التاريخية بين الشرق والغرب، ويبدو انتصاره لهذا الماضي الممزوج بعلامات الإعجاب والتعظيم، وهو ما يتسق مع كونه شاعر التاريخ، يستلهم أحداثه، ويتخذه مكوناً أساسياً من مكونات شعره ويختتم السينية الأندلسية بهذا البيت:

وإذا فـــاتك التـــفـــاتٌ إلى الماضي

فـــقـــد غـــاب عنك وجـــه التـــاسي[3]

الجانب الثاني: إعجاب شوقي بالحضارة الأوربية، والثناء على منجزاتها في مجالات عديدة، فبالإضافة إلى منفاه الإسباني (١٩١٥-١٩١٩)، اقام دارساً في فرنسا ما يقرب

(١) ديوان حافظ إبراهيم، جـ١/ ٢٣٠- ٢٣٢ .

(٢) د. حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص١٦٥ .

(٣) ديوان شوقي، جـ١/ ٢١٣ .

من ثلاث سنوات من يناير ١٨٩١ إلى نوفمبر ١٨٩٣، وتكررت رحلاته إلى أوربا، كما كانت المدرسة الرومانسية الفرنسية من المؤثرات الفعالة في شاعرية شوقي، وعبر عن ذلك وعن غرامه بثلاثة من أصحاب هذه المدرسة (هوغو وموسيه ولامرتين) عندما قال: «ولقد كدت أفني هذا الثالوث ويفنيني»[١].

وإذا كان شوقي شاعر التاريخ وشاعر الطبيعة وشاعر الشرق الإسلامي – وديوانه الضخم وفنه العالي يسمح بذلك كله، فإنه – هنا – شاعر الغرب الأوربي، بل شاعر المدن البعيدة في خريطة هذا الغرب، فقد انتقل بالقصيدة العربية إلى أفق جغرافي، ربما لم يصل إليه غيره من الشعراء في وقته[٢]، وتجلى ذلك في شعر المدن والشخصيات والمعالم والآثار[٣].

تقدم المطولة الهمزية «كبار الحوادث» أنموذجاً فذاً للشعر التاريخي في ديوانه، عرض فيها لمشاهد حية من تاريخ مصر وحضاراتها منذ أقدم العصور حتى عصر أسرة محمد علي[٤]، ويمكن اختيار مشهدين مهمين فيما يتعلق بالعلاقات التاريخية مع الغرب، المشهد الأول: للحضارة الهيلانية في مصر ومركزها الإسكندرية، حيث يشيد بمؤسسها الإسكندر الأكبر (٣٥٦–٣٢٣ ق.م) صاحب السيف الذي ليس «له إرواء» وباعث نور العقل في البلاد، كما يشيد بخلفائه وأعمالهم التي جعلت من مصر كعبة «الطلاب والحكماء» في العلوم والآداب، ومنهم بطليموس الأول منشئ جامعة الإسكندرية ومكتبتها:

---

(١) عن دراسة شوقي في فرنسا وأثرها على أدبه، راجع: العودة إلى شوقي، ص٤١-٤٥، وعن ثنائه على فرنسا، على سبيل المثال، راجع الديوان: جـ١/١١٩، جـ١/١٢٦–١٢٨ ، جـ ١/٥١٦–٥٢٠ ، جـ ٢/٥٦٤–٥٦٥ .

(٢) وتميز في ذلك من شعراء الرومانسية الوجدانية الشاعر علي محمود طه برحلاته الكثيرة إلى أوربا، وفخري أبو السعود وبلغت قصائده في أوربا أكثر من عشرين قصيدة وهو ما يمثل ربع ديوانه تقريباً (٨٥ قصيدة).

(٣) نظم شوقي قصائد في: روما، باريس، جنيف، أثينا، غاب بولونيا، الكونكورد، قسم الأزهار بباريس... كما نظم في: ارسطو، فردي، هيجو، شكسبير، كارنارفون، تولستوي، نابليون....

(٤) أعجب العقاد بهذه القصيد، على الرغم من رأيه المعروف في شعر شوقي، يقول: «وكان التاريخ المنظوم معهوداً في جيل شوقي وقبل جيله ولكن القصيدة المطولة التي نظمها شوقي عن كبار الحوادث في وادي النيل عمل مستقل المقصد، مجتمع الأجزاء يصح أن ينفرد وحده في بابه، كأنه شريط متسلسل من أشرطة الصور المتحركة، يعرض للناظرين مواقف الدول والمناسك والأديان من أقدم عصور وادي النيل». راجع: مهرجان أحمد شوقي سنة ١٩٥٨، مقال العقاد. القاهرة ١٩٦٠، ص٦ .

شـــــادَ إسكندرٌ لمصـــــرَ بـنـاءً

لم تُشـــــدْه الملوكُ والأمـــــراءُ

بلداً يرحل الأنام إليـــــــه

ويحـجُّ الطلابُ والحكمــــــاء

عاش عمراً في البحر ثغر المعالي

والمنارَ الذي به الاهتــــــداء

مطمــــئناً من الكتــــائب والكتـْ

ـبِ بما ينتـــهي إليــــه العَــلاء

يبعث الضوء للبلاد فتسري

في سناه الفـــهوم والفـــهـمـــاء

والجواري في البحر يُظهرن عزّ الـْ

ـملك والبــحــــرُ صـــولة وثراء

والرعـــايا في نعـــمـــةٍ، ولبطليـْ

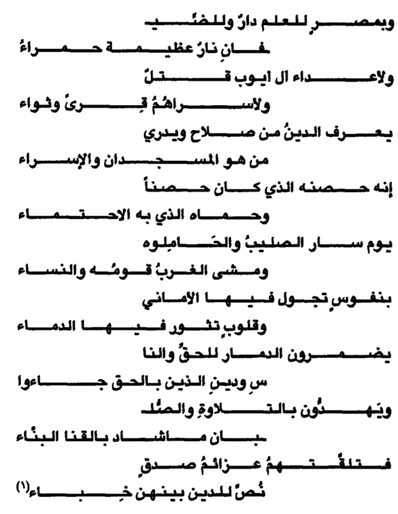
ـمـــوسَ في الأرض دولةٌ عليـــاء

ولا ينتهي المشهد عند هذا الحد، بل يمتد إلى قصة كليوباترا مع قيصر وأنطونيو، تلك الأنثى التي:

لم تصب بالخــــداع نجـــحـــاً ولكن

خــــدعـــوها بقـــولهم حـــســـناء

المشهد الثاني: من عصر الدولة الأيوبية، حيث كان اللقاء دامياً بين العرب المسلمين و«الفرنجة» الصليبيين ، انتصر فيه «حماة الإسلام» و «الملوك الأعزة» من آل أيوب، وفي المقدمة منهم القائد صلاح الدين، أعجب به شوقي أيما إعجاب، عندما جمع في إهاب واحد بين قوة القائد وسعة العالم وتسامح الإنسان، في مواجهة الغرب الذي «مشى» بجميع طوائفه نحو الشرق، حاملاً الصليب مع الأمل والبغض والغضب والطمع في «الأراضي التي تفيض لبناً وعسلاً» كما تذكر التوراة:



وبمصرٍ للعلم دارٌ وللضَّيـ
ـفانِ نارٌ عظيمة حمراءُ
ولأعداء آل أيوب قتلٌ
ولأسراهُمُ قِرىً وثواء
يعرف الدينُ من صلاح ويدري
من هو المسجدان والإسراء
إنه حصنه الذي كان حصناً
وحماه الذي به الاحتماء
يوم سار الصليبُ والحَامِلوه
ومشى الغربُ قومُه والنساء
بنفوسٍ تجول فيها الأماني
وقلوبٍ تثور فيها الدماء
يضمرون الدمار للحقّ والنا
سِ ودينِ الذين بالحق جاءوا
ويَهدُّون بالتلاوةِ والصُّلـ
ـبان ماشاد بالقنا البنّاء
فتلقَّتهمُ عزائمُ صدقٍ
نُصٌ للدين بينهن خِباء[1]

ويتوزع إدراك شوقي وإحساسه الحاد بثنائية الشرق الغائب والغرب الحاضر على قصائد تاريخية ودينية ومناسَبيَّة، مثل: توت عنخ آمون وحضارة عصره، إلى عرفات، مرحباً بالهلال، الهمزية النبوية، جورجي زيدان...[2]، وتتلاقى رؤاه الموزعة في البيت التالي من قصيدته عن «محمد علي باشا الكبير» بمناسبة مرور مائة سنة على توليته حكم مصر، وكان الاحتفال الذي دعا إليه الزعيم مصطفى كامل في عام ١٩٠٥[3]:

(١) ديوان شوقي جـ ١/ ١٧٧-١٨٧ .

(٢) المصدر السابق: جـ١/٢٥٦، ١/٤٤٥-٤٤٦، ١/٤٩٢-٤٩٤، ١/٦٠٥، ٢/٥١٢ على التوالي.

(٣) المصدر السابق جـ ٢/ ٤٠٥ .

وانظر الشــرقَ كــيف اصــبح يَهْــوِي

وانظر الـغَــربَ كــيف اصــبح يصــعــدْ

وإذا كان الحال كذلك، فإن الحسرة تملأ نفسه، ولا يجد خيراً من رسول الله صلى الله عليه وسلم، كي يبثه شكواه، فقد نامت شعوب الشرق و «بأيمانهم نوران...»، نامت في كهف الخرافة والجهل، والعصر عصر العلم والتطور، صعدت الدول الغربية فيه إلى عنان السماء، فشيدت بوارج وحصوناً منيعة:

فــقل لرســول الله: يا خــيــر مــرسلٍ

ابثّــك مـــا تَدْري من الحـــسَـــراتِ

شــعــوبك في شــرق الـبــلاد وغــربـهــا

كــاصــحــاب كــهفٍ في عــمــيق سُبــات

بــايمــانـهــم نُــورانِ: ذكـــــــرٌ وسـنــةٌ

فـــمـــا بالـهم في حـــالك الظلمـــات؟

وذلك مـــاضـي مـــجـــدهم وفـــخـــارِهم

فـــمـــا ضَــرُهم لو يعـــملون لآتي؟

وهـذا زمـــانٌ ارضُـــه وســـمـــاؤه

مـــجـــالٌ لمقــدامٍ كــبــيــرِ حــيـــاة

مــشى فـيــه قـومٌ في السـمــاء وانشــئوا

بـوارجَ فـي الأبـراج ممـتـنـعـــــات[1]

هذه النفثة «الشوقية التي نشرت في يناير ١٩١٠، تجد صداها في «نفثة مصدور» المنشورة في ديسمبر ١٩١٠، وفيها: «أي رباه! قبسة من أضوائك، ونظرة من سمائك، تشمل هذا الشرق فتدرأ عنه سوء الشبهات، وتكفيه شر النكبات، وتصد عنه زلقات فوضى

---

(١) ديوان شوقي، جـ١/ص٤٤٥-٤٤٦ قصيدة: إلى عرفات.

ولعل في طرح شوقي امتداداً للمشكلة التي برزت منذ رفاعة الطهطاوي، وهي كيف يصبح الإنسان فرداً في العالم الحديث، وفي الوقت نفسه يبقى مسلماً ؟ انظر:

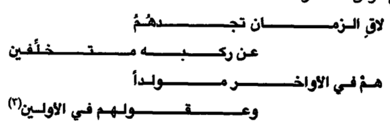
Hourani:the Arabic thought in the liberal, p. 95

الاقلام، وزلات خفاف الأحلام، أيُسام سوء العذاب ويحطه الخسف من أعلى عليين، وهو مهبط الوحي، ومهد الأنبياء؟ أيكون مسرح الترهات وملعب الخزعبلات ومنه نشأ العلماء وفيه أول ما تغنى الشعراء؟...»[١].

وينتقل شوقي من العام: شعوب الشرق الإسلامي، إلى الخاص: مصر وحالها الحاضر، فيجد شباباً قانعاً مستكيناً فاقداً لهمة الطموح:

شبابٌ قُنَّعٌ لا خير فيهم
وبورِكَ في الشباب الطامحينا[٢]

وعندما تكتشف مقبرة توت عنخ آمون (نوفمبر ١٩٢٢)، ويدوي الكشف عنها في العالم كله ويُشغل «المتفاوضين» في مؤتمر «لوزان» المنعقد في العام نفسه، يحزن شوقي أشد الحزن لإعراض المصريين عن الحفاوة بهذا الكشف الذي أقبل «من حجب الجلال» وهو «تاج الحضارة» لكن الجيل غير الجيل، والزمان تغير، والبون أصبح شاسعاً بين حضارة غبرت من «قرون أربعين» وعصر تخلفوا عن ركبه، فبقيت عقولهم في الماضي، وإن عاشوا في الزمن الحاضر:



لاقِ الزمان تجدهُمُ
عن ركبه متخلِّفين
هُمْ في الأواخر مولداً
وعقولهم في الأولين[٣]

ولا يصيب اليأس أو القنوط نفس شوقي من «شبان الحمى»، فيتقدم لتحية الطلاب المصريين في أوربا، ويدعوهم إلى النهل من حضارتها، وفتح نوافذ العقل والقلب لمعارفها[٤] ويرثي «شهداء العلم والغربة» الذين قتلوا في حادث قطار بإيطاليا سنة ١٩٢٠،

(١) نشرت قصيدة شوقي في «الهلال» يناير ١٩١٠ – و«نفثة مصدور» لإسكندر الخوري في «الزهور» ديسمبر ١٩١٠، ص ٤٢٣ .

(٢) المصدر السابق، جـ١/٢٥٨ قصيدة «توت عنخ امون»

(٣) ديوان شوقي ، جـ١/ ص٢٥٥ قصيدة: توت عنخ امون وحضارة عصره.

(٤) المصدر السابق ، جـ١/٥٩٣ قصيدة: الطلاب المصريون في أوربا.

فتفجع مصر من هول المصاب وقد أظلهم «جلال العلم والموت» وما تنشغل عنهم بالثورة المشتعلة آنذاك:

حـملتمْ من الغـرب الشـمـوس لمشـرقٍ
تلقّى سناها مظلمـاً كـاسفَ البـالِ[1]

ويقنع بعض الشعراء بالحال الحاضر للشرق، ويرى في تراثه الحضاري، بالإضافة إلى نهضته الحديثة (في مصر خاصة) ما يمكن الاستغناء به عن الغرب وحضارته، وهو موقف المحافظين فكرياً من الشعراء، ويمثلهم – هنا – الشاعر علي الجارم الذي يتخذ من الشرق موقفاً احتفائياً على الدوام، فالشرق «ليث» نهض من غفوته، لمواجهة الغرب «المتنمر» للفتك به، وينتخب من عناصر المدح ما يتصل بالدين والرسالات السماوية التي كان الشرق مهبطاً لها، ويتركز هذا الموقف في قصيدته التي أنشدها في حفل حاشد أقيم بالقاهرة تكريماً لزعماء الأقطار العربية سنة ١٩٤٤:

سنا الشـرقِ، من أيِّ الفـراديس تنبعُ؟
ومن أيِّ آفـاق النبـوةِ تلمعُ
وفي أيِّ أطواء القـرونِ تنقّلتْ
بمصـباحِكَ الدنيـا يَشُبُّ ويسطع؟
طلعتَ على الأهرام والكونُ هامـدٌ
وأشـرقتَ بالإلهـام والناس هُجَّع
طلعت شُـعـاعـاً عـبـقـريّاً كـأنما
من الحق أو نور البـصـائر تطلُعُ
وجـمّـعتَ أسرارَ العـقـول فهل درتْ
مـخـابئُ فـرعـونٍ بما كنت تجـمع؟
وجَـمّلتَ أفقَ الشـرق، والأرضُ كلُّهـا
سُـهـوبٌ تضلُّ العين فـيـهن بلْقَع

---

(١) المصدر السابق، جـ٢/٥١٨ قصيدة: شهداء العلم والغربة.

ويدعو أبناء الشرق «العربي» إلى الاستفادة من التاريخ، لأنهم لو «ضيعوا» تاريخهم فسوف يفقدون هويتهم، بل يفقدون شريعة الحق في هذه الحياة، ويدعو إلى الاعتداد بالعروبة والإسلام والشرق «فليست حدود الأرض تفصل بيننا» ، والتخلي عن ذلك الحياء الزائف:

دعـــونا نبـــاهي بالحـــيـــاة فطالما
طوى أممَ الشــرق الحــيــاءُ المقنَّعُ![1]

يأتي فخري أبو السعود وكأنه يرد على دعوة الجارم بسؤال الحاضر المرير:

وفـــيمَ تبـــاهينا بعـــز ورفـــعـــةٍ
وحـــاضـــرنا قـــفـــرٌ من العـــز بلقعُ؟

هذا الحاضر القفر/ البلقع، والسؤال عنه يذكر بتساؤل توفيق الحكيم «هل يوجد اليوم شرق؟»، ولكن أبا السعود لا يكتفي بذلك، فيسرد أبرز تفاصيل الواقع الشرقي بمصر في التالي: الرضا «بخفض العيش» والهيام «بالهزل» والهروب من «جد الحياة»، والإحجام عن خوض «أخطارها وصعابها» والإغراق في «لذاتها»، وإذا ابتغينا «العلا» فإننا نبتغيها «كارهين»، وتشتد مرارة التفاصيل، عندما تأتي في سياق المقابلة مع «بني الغرب» الذين أصبحوا «قادة الدنيا» لينتهي إلى الإقرار بثنائية الشرق الغائب في الماضي، والغرب الحاضر/ الساعي نحو مستقبل مجيد:

أســـاغَ بنو الشــرق الحــيـــاةَ ذليلةً
وعـــيشُ بني الغـــرب العـــلا والتـــرفُّعُ
همُ قـــــادة الدنيـــــا ونحن وراءهمْ
فُـــضـــولٌ وأذيالٌ تجـــر ونَتْـــبَعُ

---

(١) ديوان علي الجارم، جـ٢/٣٤٧-٣٤٩ قصيدة: الجامعة العربية، ونشرت بمجلة الكتاب، المجلد الأول - جـ(١) نوفمبر ١٩٤٥، بعنوان «الشرق»

- ويتأكد موقف الجارم بمراجعة قصائده: مصر ١/٢١-٢٧، العروبة ١/٨١-٨٦، بغداد ١/١٧٦-١٧٧

- وبالرغم من سفر الجارم إلى إنجلترا لدراسة التربية (١٩٠٨-١٩١٢)، إلا أن موقف الإشادة بالغرب خلا من ديوانه، بل إن حضور الغرب نفسه قليل، إذا ما قورن بحضوره لدى شاعر مثل حافظ إبراهيم الذي لم يمكث بأوربا سوى أشهر معدودات.

رضينا بان نحيا على الغرب عالةً
كأن ليس فيما دون ذلك مَطْمع
نُذِلُّ ونستعلي بمخترعاتهم
ولا كاشفٌ منا ولا ثمَّ مُبدع
ونفخرُ بالعلم الذي هم عُيونه
ولم نكُ إلا شَرْبَةُ حيث ينبع
ونرفُلُ في أعطافها من حضارةٍ
وما نحن نَبْنيها ولا نحن نَصْنع
لهم حاضرٌ عالٍ وماضٍ مؤثَّلٌ
وسعيٌ إلى مستقبل المجد اروع[1]

ويستمر أبو السعود في العزف على وتر المقارنة الحادة ويغالي في الانحياز إلى مظاهر المدنية الغربية الحديثة، ويرى - بخلاف الجارم كذلك - أن أبناء الغرب هم أولى الناس بالاعتداد والفخر بملكهم المعاصر الذي «حوى مشرق الدنيا ومغربها»، كما «لم يرو عن مثله التاريخ»، والفضل يعود في ذلك - في المقام الأول - إلى ملوكهم الذين حفظوا العهود و «الشرائع والدستور»:

تيهوا بني الغرب بين العالمين بما
بلغتم اليوم من مجد ومن عظم
ولتزدهوا بملوك في عروشكم
هم زينة الملك والأحكام والنظم[2]

وإذا كان الغرب قد أقام نهضته على أسس ومبادئ منها اتحاد أبنائه على أهداف محددة وأصبحوا «في ائتلاف وجد»، فإن أهل الشرق سائرون دون مبالاة «في الشقاق» والخلاف، ولا يعرفون غير حلو الأماني والوعود و «كلام يدار في الأشداق» دون عمل، لذا

(١) ديوان فخري ابو السعود، ص ٩٣-٩٤ قصيدة: بني مصر.
(٢) المصدر السابق، ص١٣٩ قصيدة: ملوك الغرب.

كان الحصاد مراً في الجانب الشرقي، فقد بلغ الضعف في النفوس مداه و«هل لمرضى النفوس من إفراق»، أما في جانب الغرب فإن الحصاد مختلف كل الاختلاف، مفردات هذا التصور نجده عند الشاعر محمد مصطفى الماحي (١٨٩٥-١٩٧٦):

برز الغــــــــرب في الفــنون وفـ
ي العلم فوافى بالمعــجــزات البــواقي
فــيـــه من ســخَّـــروا الرياحَ رُخــاءً
وســـبـــيلُ الرياح صـــعبُ المراقي
فـــيـــه من ذللوا البـــحـــار وراحـــوا
يطلبـــون النزال في الأعـــمـــاق
فـيــه من مــهــدوا الجــبــال وشــقــوا
في الرواسي خـــوافيَ الأنــفـــاق
فــيـــه من انطقــوا الجــمـــادَ فــغنى
واســـتـــثـــار الدمـــوع في الآمـــاق[1]

هذا التقرير الشعري، المجفف من ماء الشعر - إذا جاز التعبير - والصادر من شاعر تقليدي، نجد شبيهاً له عند شاعر آخر مثل عبد اللطيف النشار (١٨٩٥-١٩٧٢)، يقول عن «الشرق»:

البيت اقذر ما يكون ، يكون ساعة يكنس
والليل اظلم ما يكون، وصبحه يتنفس
لم يبلغ الشـــرق المدى لكنه يتلمس
ومبالغ في ذمه أو مدحه متهوس[2]

هذا كلام نكاد نقرؤه منثوراً في مقالات عديدة ، تنشر «الزهور» مقالاً بعنوان «نحن وهم» يقوم على عدد من المقابلات المباشرة بين الشرقيين والغربيين: «في التربية والمرأة» و«في الملاهي والمقابر» و«في العلم والعلماء» و«في الاقتصاد» و«في فلسفة الحياة»[3].

---

(١) ديوان الماحي. مطبعة الإخاء بمصر، ١٩٣٤، ص ٣٦-٤٥ قصيدة تعاون الشباب.

(٢) ديوان الإسكندرية: اخرجه علي محمد البحراوي. مطبعة المستقبل بالإسكندرية، د. ت، ص١٣٣ .

(٣) راجع: صالح جودت(وهو غير الشاعر المعروف): نحن وهم. الزهور، مارس ١٩١١ .

وتمتد المقابلات إلى عناوين القصائد، كما امتدت في لحظة موازية إلى عناوين المقالات والكتب والدوريات[1]، فينشر الشاعر عبدالحليم المصري في العام نفسه قصيدته «الشرق والغرب»[2] ويتحول الأمر من مجرد مقابلة أو موازنة إلى سخط شديد وثورة على عيوب الشرق ومنها الاتباع الأعمى للغرب وترك «نهج التقى» عند الشاعر فؤاد بليبل (١٩١١-١٩٤١) في قصيدته «بين الشرق والغرب»[3]:

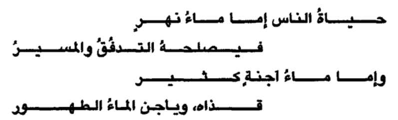
آفـةُ الشـرق اهتـضـامُ الضـعـفـاءِ
وهـوى الظُّلْـمِ وإرهـاقُ العـبـادِ
وبلاءُ الشـرق خُلْفُ الزعـمـاءِ
وانقـسـامُ الرأي في سـاح الجـهـادِ
وبنو الشـرق أناسٌ نبـذوا
خـشـيـةَ اللـه وحبُّ الوطنِ
تَبِـعـوا الغـربَ عُـمـاةً وحَـذَوا
حـذْوه في القـبـح لا في الحـسـنِ
تركـوا نـهجَ التـقى واتخـذُوا
سُـبُلَ الكـفـرِ وطُرْقَ الفـتنِ

وتأخذ المقابلة عند عبدالرحمن شكري طابع الفكر الخالص، المستمد من طبيعة شعره الذي «لا ينحدر انحدار السيل في شدة وصخب وانصباب، ولكنه ينبسط انبساط البحر

(١) سبقت الإشارة إلى بعض هذه المقالات، راجع: ص ٦٢ .
- أما الكتب فمنها: شرق وغرب: د. محمد حسين هيكل.
الشرق والغرب: د. عوض محمد عوض.
من حديث الشرق والغرب: د. عوض محمد عوض
- كما أصدرت لبيبة هاشم مجلة «الشرق والغرب» في سنتياجو عاصمة شيلي (١٩٢٣)، وهي صاحبة مجلة «فتاة الشرق» الصادرة بالقاهرة عام ١٩٠٦ .
(٢) مجلة «الزهور» ديسمبر ١٩١١، وقد نشرت بالديوان بعنوان «أوشك المشرق يحكي المغربا». راجع: ديوان عبدالحليم المصري، ص ١٨٥ .
(٣) الرسالة، العدد ٣٨٣-١٩٤٠/١١/٤ .

في عمق وسعة وسكون».[1] ومن طبيعة شكري نفسه المفكر المتأمل الذي يعنى بقضايا الفكر، وبتجريد الأفكار الاجتماعية والأخلاقية، كما أن الشاعر في مغتربه الأوربي البعيد عن الوطن كان «أكثر قدرة على الإحساس بمشكلات مجتمعه، وحاجة بلاده إلى الرقي والنهضة والتقدم، فها هو ذا شكري تتفتح عيناه على أوربا المتقدمة، وشعبها الناهض، فيود لمصر كل نهوض وازدهار، وإن بدا ذلك عنده في شكل هجوم حاد على الجمود والتخلف ورفض القديم، الذي هو ركود وأسن، وهو يرى في التطور والتغير والجديد ملاذاً من الواقع الأليم الذي يركن إلى العادات البالية في غير اندفاع نحو التجديد»[2].

لهذا نراه يوقن أن «حياة الأمم» في التجدد والتغير ولا اختيار بينهما - كما يبدو للوهلة الأولى من عنوان قصيدته «حياة الأمم أو التجدد والتغير» إنه ينوع في التعبير والمعنى واحد، وهكذا أراد؛ ليؤكد الفكرة التي يدعو إليها بقوة، وهي «الأخذ بأسباب البقاء» والتقدم، لأنه «يحيا بالتغير كل حي» ويهلك بالتجمد كل فاسد، وهي دعوة يستهل بها أول ديوان له بعد عودته من أوربا (لآلئ الأفكار - ١٩١٣) وكأنه يستهل بها مرحلة جديدة من حياته الشعرية:



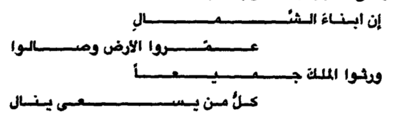
الاختيار - هنا - للناس: إما أن يتجددوا ويتغيروا فتنصلح حياتهم (كما النهر المتدفق)، وإما أن يركنوا إلى الخمول والعادات السيئة فيصيب حياتهم الركود والعطن (كما البركة الآسنة). ولا يكتفي شكري بذلك، فيختم قصيدته بتنبيه «الغافلين» إلى عواقب الجمود والتخلف، والأمة التي تخشى زوالاً «أدركها الزوال» كما لا يخشى التطور والتقدم إلا خائف جبان:

(١) العقاد: مقدمة الجزء الثاني (لآلئ الأفكار)، ديوان شكري، ص١٣٥ .

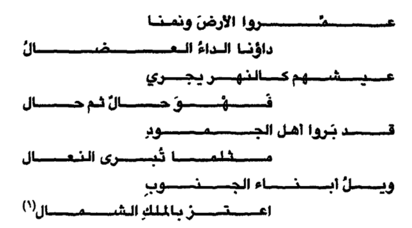
(٢) د.عبدالفتاح الشطي: قراءة في دواوين عبدالرحمن شكري. الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (٥٠٦) ١٩٩٥/ ص٥٤ .

فقل للغافلين إذا أصاخوا
حياتكم هي الداءُ العضالُ
ستنفذ فيكم الأقدارُ حكماً
ويرجمكم بأنكده المآل
وهل يخشى الجديدَ سوى جبانٍ
له من حبِّ أقدمه عقال[1]

إن المقابلة بين حياة التجدد وحياة الجمود هي في الحقيقة مقابلة بين شعوب الغرب وشعوب الشرق، أو «أبناء الشمال» وأبناء الجنوب في مطالع القرن العشرين، بل إن شكري ينتقل بمجال المقارنة نقلة أخرى عندما يحدد أبناء الشمال بين قوسين بأنهم (الآريون) وهو ما يستدعي في المقابل (الساميين) وكأنه درس في الأجناس وفي «الفرق بين الآري والسامي في تصور الأشياء»، وهي عبارة الأستاذ العقاد التي سبق وأسهب في شرحها في مقدمة الجزء الثاني من ديوان شكري ١٩١٣[2]، أو كأنه بحث في أصل الحضارات وتداولها بين الأمم، فحضارة الغرب المعاصرة هي ميراث حضارات «ورثوا العزم» و «ورثوا الملك جميعاً» ومنها حضارة الشرق العربية. ومديح الغرب في القصيدة ينصب على الأخلاق العملية التي هي أساس تفوقهم كما تتمثل في: تعمير الأرض، العزم والإرادة، العلم والقوة والمال، الحركة والتجدد (عيشهم كالنهر) وهكذا يمتد خيط الفكرة الواحدة عند شكري من قصيدة إلى أخرى، ومن ديوان إلى آخر (لآلئ الأفكار- زهر الربيع ١٩١٦). أما «أهل الجنوب» فإنهم من «أهل الجمود» الذين فقدوا «اعتزاز الملك» بعدما استسلموا للنوم والعجز والاتكال، فصار كل شيء عليهم ممتنعاً و «حراماً» كما «حرم الأمر على العاجز» وقد ضاق به «المجال»:


إن أبناءَ الشمالِ
عمّروا الأرض وصالوا
ورثوا الملك جميعاً
كلُّ من يسعى ينال

(١) ديوان عبدالرحمن شكري، ص ١٣٨-١٣٩ .
(٢) المصدر السابق، ص ١٣٦-١٣٧ .



عمّروا الأرضَ ونمنا
داؤنا الداءُ العضالُ
عيشهم كالنهر يجري
فهْوَ حالٌ ثم حال
قد بَروا أهل الجمودِ
مثلما تُبرى النعال
ويلُ ابناء الجنوبِ
اعتز بالملكِ الشمال[1]

وينتخب علي محمود طه من مظاهر المفارقة بين الشرق والغرب، ما يتفق ما كونه عاشق الفنون، جواب الآفاق وراء روائع الفن وأساطيره، لهذا كان أهم ما افتقده في الشرق هو تقدير الموهبة والنبوغ، فالنابغون الحقيقيون يقطعون رحلة الحياة في معاناة شديدة، وشقاء مهلك «كأنهم رواحل» معتادة على حمل الأثقال في مهب «العواصف»، «وطرائد في صحراء» القسوة والجدب. إن هذا الحال المتجسد هو - في الحقيقة - تصوير لإحساس الشاعر نفسه بالغبن وعدم التقدير، وهو تصوير يتكرر في قصائد أخرى من ديوان «الملاح التائه» ويخفت في دواوينه التالية، فقد لاقى صدور هذا الديوان حفاوة وتقديراً كبيرين، يقول في قصيدة «طريد»[2]:

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكري، ص٣٤١-٣٤٢ قصيدة «ابناء الشمال».

(٢) ديوان علي محمود طه، ص٩٣ .

ويقول في رثاء حافظ إبراهيم (السابق، ص ٨٢):

الرفيق الحاني على كل قلبٍ انشب البؤسُ فيه ناباً ومخلبْ .

وعندما ارادت مجلة «الزهور» ان تقارن بين حال الأديب في الشرق وحاله في الغرب، اختارت حافظ إبراهيم نموذجاً في مقابل «إدمون روستان» صاحب الرواية المشهورة «سيرانو ده برجراك»، يقول المحرر: «.. يعد روستان عندهم بمثابة حافظ إبراهيم عندنا، فهل يا ترى تعود قصيدة من حافظ بل ديوانه برمته بما يعود بيت من روستان على صاحبه؟ مسكين حافظ تنقده مجلاتنا وجرائدنا كلمات «النابغة وشاعر مصر» ثمن قصائده، وتنقد «روستان» مجلة واحدة مليون فرنك ثمن رواية واحدة... هناك يدفعون لروستان درراً وجواهر، وهنا نكتفي بان نجد الدرر والجواهر في نفثات شعرائنا. فشعراؤنا إذن اغنياء، فناخذ منهم، وشعراؤهم فقراء، فيعطونهم! فيا ليتني كنت شاعراً إفرنجياً تجود عليّ الجرائد والمجلات بالدرر لا شاعراً عربياً تجد الجرائد والمجلات تلك الدرر في اشعاري..» - الزهور ، مارس ١٩١٠ .

أيُجْحَدُ في الشرق النبوغُ ويُزْدرَى

ويشقى بمصرَ النابهون الغطارفُ

يجوبون آفاقَ الحياة كأنهم

رواحلُ بيدٍ شَرّدَتْها العواصف

طرائدَ في صحراءَ لا نبعَ واحةٍ

يَرِقُّ ولا دانٍ من الظلِّ وارف

ويلتفت الشاعر الملاح – في مجال المقارنة – إلى جانب جمالي أثير، يكسوه من خواطر نفسه الحزينة:

لم أنت أيتها الطبيعة كالحزينة في بلادي؟

فيقابل بين طبيعتين: الطبيعة في الشرق (مصر) والطبيعة في الغرب، وبالأحرى يقابل بين طريقتين في التعامل مع الطبيعة التي أبدعها الخالق، فالأولى وإن كانت مفعمة بمظاهر الجمال (الطيور، الريف، المروج الخضر، الوديان، الماء الدافق) إلا أن الإهمال وعدم العناية جعلاها «جنة مهجورة» وفرحة غائبة، و«حسناء ساذجة الملامح» تلف نفسها بالسواد، ... أما الطبيعة في الغرب فهي محل اهتمام وافتتان:

دمنٌ يقال لها قُرىً غرقى في أباطحَ أو وهادِ

الطين فيها والبراعُ أساسُ ركنٍ أو عماد

يأوي لها قومٌ يقال لهم جبابرةُ الجِلاد

لو كنتِ في الغرب الصّناعِ لكنت قبلةَ كل هادي

وافتنَّ فيك الفنُّ بالروح المحرِّك للجماد

وتفجّرَ المرحُ الحبيسُ بكل ناحيةٍ ووادي

ولقلت ابتدر الشُّداةَ غداةَ فخرٍ أو تَنادي

هذي الروائعُ فيكِ لم تخْلَقْ لغيركِ يا بلادي![1]

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص٣٢٣-٣٢٤ . قصيدة: إلى الطبيعة المصرية.

مضى الشعراء في تصوير الملامح الفارقة بين حاضر الشرق والغرب إلى مدى بعيد، ومن الصعوبة بمكان الإلمام بكل تفاصيله في صفحات محدودة، أما ما يمكن التوقف عنده فهو بعض الملاحظات الإجمالية التي تتصل بطرفي الثنائية ولا تنفصل عنها:

١- لم يكن النقد اللاذع لأوضاع الحياة الشرقية خاصة في مصر لمجرد الهجوم أو الانتقاص أو التشفي، بل كان من قبيل نقد الذات والبصر بحقيقة الواقع دون تزييف أو تزيين، وفي الوقت نفسه هو مواجهة صريحة للذات مع الذات، في محاولة للخروج من حالة التراجع والوهن، ويدل على نمو الوعي والإدراك بالنموذج المقابل الطاغي من جهة، وبدور الشاعر في الحياة من جهة أخرى، وهو في كل الأحوال علامة صحوة ويقظة وعافية، أما الركون والاستسلام إلى واقع الحال فهو المرادف الطبيعي للغيبوبة والموات. وأصدق ما في هذا النقد صدوره عن حرص ومودة وإشفاق، وامتزاجه بالأسى الشفيف. يقول شكري بعد تناوله لأخلاق المصريين وإظهار أماكن النقص فيها:

إذا هجوتُ فما أهجوكُم أبداً
إلا ودمع على الخدين ينهملُ
أنتم عليَّ وإن طالت مهانتكم
أعزُّ ذي قدمٍ يسعى وينتعل

وكيف يفهم الناس نقده على غير وجهه الصحيح، وليس «لي فيكم أرب» وكلنا في «الضعف» شرق:

فنحن في أمرنا طرًا سواسيةٌ
وإن تفاوتت الأخلاقُ والنحلُ[1]

وهو مودة و «دين» يؤديه راضياً الشاعر أحمد فتحي (١٩١٣-١٩٦٠) «ومن شيم الأحرار تأدية الدين»[2]

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكري، ص٣١٤ قصيدة: صوت النذير.

(٢) انظر: ديوان «قال الشاعر». ط(١)، القاهرة ١٩٤٩، ص١١ . قصيدة: محنة العرب. عمل الشاعر أحمد فتحي مذيعاً ومترجماً للأخبار بالإذاعة البريطانية بلندن (١٩٤٤-١٩٤٦). راجع عنه بلابل من الشرق: صالح جودت. دار المعارف ، اقرأ (٣٥٥) ١٩٨٤ ص ٧٣-٨٤ .

ولم يتوقف الشعراء عند النقد وتعرية الواقع فحسب، بل اقترن بالدعوة إلى النهضة والأخذ بأسباب التقدم، وبالإجمال كان الهدم من أجل البناء والإصلاح، وتعددت الرؤى في هذا السبيل، فشوقي يدعو «نوابغ الشرق» إلى إيقاظه، وتحريك جموده للنهوض[(١)]، ويركز كثيراً على الشباب فيحثه على التجلد وطلب العلم والخروج من الماضي[(٢)] والاستفادة من مدنية الغرب[(٣)] مع استلهام تراث الأمة المجيد[(٤)]، وهي رؤية توفيقية انتظم في سلكها كثير من الشعراء.

ويتجه حافظ إبراهيم إلى الشرق الأقصى ويتخذ من «أمة اليابان» أنموذجاً يمكن الاقتداء به والسير على خطاه، بعدما نهض الشرق/ الصقر من «الممات» ، وما الذي يمنع المصريّ من «إدراك شأوها» وبلوغ مرتبتها؟[(٥)] ، وينضم عبد الحليم المصري إلى رؤية حافظ، في ختام قصيدته «الدنيا الجديدة» فيدعو إلى هدم الجهل ورفع العلم بالمال «كأمة اليابان» التي نهضت بعد أن «غفلت حقبة من الزمان»[(٦)]، بينما يدعو الجارم إلى عودة الحضارة العربية الإسلامية التي «زانت الدنيا»[(٧)]، أما شكري فيحض – في قصيدة «صوت النذير» – على مزاولة الأعمال الاقتصادية النافعة ونشر العلوم خاصة العملية، لأن العلم والمال أصل القوة، والقوة أساس الحياة، كما يدعو إلى دراسة الحياة الأوربية حتى نعرف أسباب عظمتهم ونحتذيهم فيها.[(٨)] وينادي يوسف الجزائرلي (١٨٩١-١٩٧٣)

(١) راجع: ديوان شوقي، جـ٢/ص٥١٢ قصيدة: جورجي زيدان.
(٢) السابق، جـ٢/ ص٥١٦-٥١٩ قصيدة: شهداء العلم والغربة.
و: جـ١/ص ٤٩٧/٥٠١ قصيدة: مدرسة المعلمين العليا.
و: جـ١/ص٥٦٩-٥٧٣ قصيدة: دار العلوم.
(٣) السابق ، جـ١/ ص٥٩٣-٥٩٤ قصيدة: الطلاب المصريون في أوربا.
(٤) السابق، جـ١/ص٢١٧ قصيدة: صقر قريش.
و: جـ١/ ص٤٦١-٤٦٥ قصيدة: الأزهر.
(٥) ديوان حافظ جـ١/ص٣٣ من تهنئة الخديو عباس الثاني بالعام الهجري، نشرت في عام ١٩٠٤ .
(٦) ديوان عبدالحليم المصري، ص٣٤٤ .
(٧) ديوان علي الجارم، جـ١/ص٢٦ قصيدة: مصر، نظمت عام ١٩٣٩ .
(٨) ديوان عبدالرحمن شكري، ص٣١٤-٣١٥ .
وهي دعوة تندرج الآن تحت ما يسمى بـ «علم الاستغراب».
راجع في ذلك كتاب د. حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت ط(٢) ٢٠٠٠ .

بالوحدة الاقتصادية العربية، لأن وحدة المال قوة، وليس في الغرب من يعف «عن أذى الشرق أو يرق لحاله»[1]، ويستلهم الشاعر إبراهيم زكي (ولد في مطلع القرن العشرين) الحضارة الفرعونية كما تمثلت في تمثال (أبي الهول) الذي آن له أن ينفض «غبار السنين»[2]، وينبه علي محمود طه على أهمية الوحدة والتآزر في «يوم الملتقى» ويجمع إليهما فضيلتي الحق والتسامح، كما على الشرق أن يستشرف المستقبل، وأن يعتمد على قدراته الذاتية:

يستطلعُ الشرقُ ما يجري به غدُه
يا شرقُ إن غداً هدمٌ وإنشاءُ
يا شرقُ مجدُكَ إن لم تُرس صخرته
يداكَ انتَ، فقدْ اخلته اهواء[3]

ويلتقي – هنا– مع أستاذه شوقي الذي قال مخاطباً الشرق:

ايها الشرقُ انتبهْ من غفلةٍ
مات من في طُرُقاتِ السَّيل ناما
لا تقولنْ عظاميٌّ انا
في زمان كان للناس عِصَاما[4]

٢– يلاحظ أن الاتجاه التوفيقي الذي يسعى إلى التوفيق بين حضارة الشرق العربي الإسلامي ومدنية الغرب، هو الاتجاه الغالب على المواقف الفكرية للشعراء، عند تناولهم لثنائية الشرق والغرب، فلم يروا تناقضاً بين الاعتداد بتراث الأمة أو استلهام أصوله، والأخذ من أوربا المدنية ما يصلح لقيام النهضة المرجوة.

وإذا كان التركيز يتم –عادة – على الاتجاهين المتقابلين: الاتجاه المحافظ (الداعي إلى النهضة على أساس الدين والتقاليد) والاتجاه التجديدي (الداعي إلى الأخذ بأساليب

---

(١) ديوان الإسكندرية، ص٣٣٠ .
(٢) ديوان «الأشعار الأولى»، القاهرة ١٩٢٧، ص١٧ قصيدة: تمثال.
(٣) ديوان علي محمود طه، ص٣١٤-٣١٦ .
(٤) ديوان شوقي، جـ١/ص٥٢٠ قصيدة: الطيارون الفرنسيون. عظامي: من يفتخر بابائه، عكس العصامي.

الحضارة الغربية)[1] ، فيلاحظ من جانب آخر أن التوجه إلى التوفيق والموازنة يتسرب إلى كلا الاتجاهين المتقابلين، والمثال من أكثر دعاة التجديد بروزاً على صعيد الفكر: الدكتور طه حسين، فالموقف الأخير له يتجه إلى التوفيق والتخفيف من المغالاة في الرأي، ولعل أوفى تلخيص لهذا الموقف هو ما قام به أحد أبرز منتقديه الأستاذ محمود شاكر[2].

وهكذا كان أكثر شعراء الدراسة توفيقيين أكثر منهم تجديديين تجديداً مطلقاً أو محافظين محافظة محضة، وقد عرضت الصفحات السابقة لنماذج من مديح الغرب والإشادة بمدنيته في سياق المقارنة مع الشرق، من هنا يمكن الإشارة إلى أن الهجوم على الغرب اتصل أكثر ما اتصل ببعده السياسي وهو ما ستتناوله الدراسة في فصل تال، أما الهجوم على الغرب الحضاري، فنجد شوقي رافضاً أن يتخذ الغرب العلم أداة للتدمير والقتل[3] ويبدو محمود الخفيف (١٩٠٩-١٩٦١) منفعلاً متحدياً، وكافراً بالغرب كله:

ما شاء فليسخر بي الساخرُ
بالغرب، ما عشتُ، أنا الكافرُ

ويكاد يعتذر عن استثنائه التالي:

إلا نجوماً فيه رجّافةً
يكاد يخفى لمحُها الحائر[4]

---

(١) راجع: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر: د. محمد محمد حسين. مكتبة الآداب- القاهرة، د.ت ، جـ١/ص٢٣٩-٣٠٧ .

(٢) ومن هذا التلخيص/ الشهادة ، يقول الدكتور طه: «والذين يظنون أن الحضارة الحديثة حملت إلى عقولنا خيراً خالصاً يخطئون، فقد حملت الحضارة الحديثة إلى عقولنا شراً غير قليل.. فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود و جهل أيضاً...» رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: محمود محمد شاكر. ص٢٤٦-٢٤٨ .

- كما استطاع طه حسين - في رأي أستاذنا الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم - مجابهة التحولات الحضارية بجسارة وقدرة نفسية فائقة. راجع: دراسات نقدية. مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٤ ص١١٣ .

(٣) ديوان شوقي، جـ١/ص١٦٣-١٦٤ قصيدة: الغواصة.

(٤) الرسالة، العدد ٧٥٧-١٩٤٨/١/٥ قصيدة: يا شرق

و: ديوان الخفيف: جمع وتوثيق محمد العباسي متولي، رسالة ماجستير - كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر.

- وقد سافر الخفيف - فيما بعد- في بعثة إلى لندن (١٩٥٥).

ويأسف احمد نسيم (١٨٨٠-١٩٣٨) لجحود العدل ونوره من قبل الغربيين[1] وتفضل زينب فواز (١٨٤٦-١٩١٤) الشرق، وتهجو الغرب بهذه السذاجة:

والغـــرب اظلم مــــا يكون لأننـا
نشـقى بفـرقـة شـمـسنا في المغـربِ[2]

ويختار علي محمود طه - في النهاية - حضارة الشرق في مصر ويخصها بالمديح:

قـالوا الحـضـاراتُ فـقلت انظروا
أين كـهـذا الشـعب في المحـسنينْ
مـن قـطـنـه يـلـبسُ هـذا الـورى
ومن يديه مـغـزل النـاسـجين[3]

٣- أنتجت المقابلة بين الشرق والغرب موضوعاً من موضوعات فن الرثاء هو «رثاء الشرق»، فقد أدرك الشاعر الحديث مدى تخلف المجتمع الشرقي في جوانب عدة، وراعه خمول أهله واستسلامهم للجمود والانحطاط، وزاد الأمر فداحة سيطرة هاجس المقارنة بين حاضره المتردي وحاضر الغرب المتقدم، فقد كانت الحضارة الشرقية زاهرة في عصور كثيرة، لكنها «قد تدثرت في القرنين الأخيرين بنوع خاص بدثر ثقيلة من أوهام الماضي التي لا غنى عنها لسعادة السواد حتى في أبهى أيام الحضارة، والتي لا تتصل بهذه الحضارة إلا كما تتصل الألياف الذابلة بالشجرة القوية، فإذا ذبلت الشجرة نفسها، رأيت الألياف تتكاثر حولها وتتماسك وتصبح غطاء كثيفاً يحجب عن الجذع مقومات الحياة، ويحجب عن الناس ما يبقى في الجذع من حياة. وليست حضارة الشرق فيما أصيبت به من هذه الدثر إلا خاضعة لما خضعت من قبل له مدنيات سبقتها...»[1].

---

(١) ديوان نسيم. مطبعة الإصلاح، القاهرة ١٩٠٨، جـ١/ص٦ قصيدة: نور العدل.
(٢) السيدة زينب فواز: لبيبة هاشم. مجلة «فتاة الشرق»، ١٩٠٧/٥/١٥ .
(٣)ديوان علي محمود طه، ص٢٦٦ قصيدة: بعد مائة عام.
و: ص٣٢٣ قصيدة: بين الحب والحرب.
(٤) د. محمد حسين هيكل: الشرق الجديد، ص١١٥-١١٦ .

يفتتح شوقي رثاءه للمؤرخ الأديب جورجي زيدان بمقطع رثائي للشرق وممالكه، منه:

ممالكُ الشرقِ أم ادراسُ اطلالِ
وتلك دُولاتُه أم رَسْمُها البالي؟

اصابها الدهرُ إلا في مآثرِها
والدهرُ بالناس من حالٍ إلى حالِ

وصار ما نتغنّى من محاسنها
حديثَ ذي محنةٍ عن صفوهِ الخالي[1]

وينعى الشاعر محمد توفيق علي (١٨٨٧-١٩٣٧) مجد الشرق بعدما «داستنا» الممالك، كما - وكأنه ثأر متبادل- «ركبنا على أعناقها حقبا»[2] ويتفجع مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠-١٩٣٧) - وهو الشاعر المحافظ - لمجد الشرق القديم، ويضرب الأمثال للشرقيين لعلهم يتذكرون، في مطولة خالصة للرثاء:

فأين الذي رفعتْهُ الرِّماحْ
وأين الذي شيَّدتْهُ القُضُبْ

وأين شواهقُ عزٍّ لنا
تكاد تمسُّ ذراها السُّحبْ

لقد اشرقَ العلمُ من شرقنا
ومازال يضؤلُ حتى (غرب)

ويراجعه الشاعر أحمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥) برثائية أخرى، يقول في مطلعها:

رثيتَ من الشرق مجداً ذهبْ
وعزًا غدا نهب ايدي النوبْ

ويعود الرافعي ليجيبه بأبيات آسفة قانطة:

---

(١) ديوان شوقي، جـ٢/ص٥١٢ .

(٢) قصيدة: مجد العرب. الزهور، يوليو ١٩١١ .

فـمـــا انتَ مـــســمعُ مَنْ في القـــبـــور
ولا انت مـــــفـــزعُ من في الســــحب[1]

ويستمر الرافعي في الأسى والرثاء لحال الشرق، فينظم بعد رحلته إلى لبنان عام ١٩١٢ «الشرق المريض»، وربما حاول تعليل كل هذا الرثاء حين يقول في مقدمة القصيدة: «واهاً لهذا المريض الذي يوثقونه بتلك الرُبُط الممزقة من المقالات ويدفنونه في هذه الأكفان المنشورة من الصحف ولا يدعونه يتنفس إلا من جراثيم اللحى والشوارب التي تريه ظلال الآخرة.. وهو في كل ذلك الكرب الذي أخذ بأنفاسه لا يجد السبيل إلى روح من الحياة الطيبة في نفس امرأة فاضلة»[2]

٤- تولدت من الثنائية الكبرى: الشرق والغرب ثنائيات أخرى، تشمل عدة جوانب من الحياة الاجتماعية والثقافية، منها: المرأة الشرقية والمرأة الغربية، القديم والجديد، اللغة العربية واللغات الأجنبية، المادية والروحية، الزي الشرقي والزي الغربي..، وكانت الدوريات الأدبية ساحة فسيحة لكل هذه الثنائيات/ القضايا وغيرها، وشهدت تطوراتها ومعاركها. ولم ينأ الشعر عن شهودها والتفاعل معها، وحسب الملاحظة الراهنة أن تشير إلى بعض شواهدها.

يتخذ حافظ إبراهيم موقفاً وسطاً في قضية المرأة، فهو يرفض أن تبتذل المرأة، فتفعل افعال الرجال لاهية «عن واجبات نواعس الأحداق» كما لا يدعو إلى الإسراف «في الحجب والتضييق والإرهاق» والفضيلة في الحالتين خير عاصم:

فــتــوسَّطوا في الحـــالـتين وانصــفــوا
فـــالشـــرُّ في الـتـــقـــيـــيــد والإطلاقِ[3]

---

(١) راجع: مجلة «الجامعة»، جـ (٩) السنة الثالثة ١٩٠٢، ص٦٢٤
و: جـ (١) السنة الرابعة، فبراير ١٩٠٣، ص٦٦
(٢) حديث القمر. مطبعة الاستقامة ط٢، ١٩٤٧، ص١٢٢-١٢٣
(٣) ديوان حافظ جـ١/ص٢٨٢-٢٨٣ قصيدة: مدرسة البنات ببور سعيد.

لذا كان أبرز ما أعجبه في باحثة البادية (السيدة ملك ناصف، ت: ١٩١٨) أنها:

غـــربيـــــةٌ في علمـــــهـــــا
مـــرمـــــوقـــــةٌ بين الأُســـــرْ
شـــرقـــيـــــةٌ في طبـــعـــهـــا
مَـــخْـــدورةٌ بين الحُـــجـــرْ[١]

ويرى شوقي في تحيته للمرأة المصرية أن (مصر تجدد مجدها بنسائها المتجددات) وعليهن اتخاذ القدوة من أمم الشرق (مثل اليابان) لا من «أمم الهوى المتهتكات»[٢] أما السيدة نبوية موسى (١٨٩٠-١٩٥١) فتنتصر للمرأة ودورها، وتقارن بين وضعها في الشرق والغرب:

والشـــــرق لولا جـــــهلـه
مـــا أخطا الغـــرض المرادْ
ترك النســـاء عـــواطلاً
وبســعـيـهـا تعلو العـبـاد
والغـــرب لولا فـــعلهـــا
مـــا شـــاد في الدنيـــا وســـاد[٣]

وفي قضية القديم والجديد، ينظر شوقي إلى الماضي العربي والإسلامي نظرة اعتداد وإكبار، وهو من أكثر المحافظين اطلاعاً على الأدب الغربي والفرنسي منه خاصة:

لا تحْـذُ حَـذْوَ عـصـابةٍ مـفـتـونةٍ
يجـــدونَ كلُّ قـــديمٍ شيءٍ مُنْكرا

---

(١) المصدر السابق، جـ٢/ ص١٩٣-١٩٤ قصيدة: رثاء باحثة البادية.

(٢) ديوان شوقي، جـ٢/ص٢٤ .

(٣) ديوان السيدة نبوية موسى. مطبعة مجلة الفتاة، ط١، مايو ١٩٣٨، جـ١/ص١١

- سافرت عام ١٩٢٠ مع هدى شعراوي وسيزا نبراوي لتمثيل مصر في المؤتمر النسائي الدولي بروما.
- اجرت مجلة الهلال (جـ٢، م٣٣-١٩٢٤ ص٢٤٩) استفتاء حول «المرأة الشرقية» وطرحت فيه السؤالين التاليين: ١- ماذا يحسن أن تستبقي من أخلاقها التقليدية؟ ٢- ماذا يحسن أن تقتبس من شقيقتها الغربية؟ وهذا الاستفتاء مثال من أمثلة عديدة شغلت بها الدوريات في تلك الفترة حول قضية المرأة.

ولو استطاعوا في المجامع انكروا
مَنْ مات من آبائهم او عُمّرا
من كل ماضٍ في القديم وهدمِهِ
وإذا تقدَّم للبناية قصَّرا
واتى الحضارة بالصناعةِ رثّةً
والعلمِ نَزْرًا والبيانِ مُثَرثَرًا[1]

ويفضل حافظ شعراء العرب القدامى (مثل البحتري وابي تمام والمتنبي...) على شعراء فرنسا (مثل الفريد ديموسيه ولامرتين)[2].

ويأتي الصراع حول اللغة العربية واللغات الأجنبية (الإفرنجية) تجلياً من تجليات الثنائية كذلك، وكان حافظ نصير الفصحى العتيد في هذا المضمار:

ارى لرجالِ الغربِ عزًّا ومَنْعةً
وكم عزَّ اقوامٌ بعزِّ لغاتِ
أتَوْا اهلَهُمْ بالمعجزات تفنُّناً
فياليتكمْ تاتونَ بالكلماتِ!
ايطربُكُمْ من جانب الغرب ناعبٌ
يُنادي بوَأدي في ربيع حياتي؟
سرَتْ لُوثَةُ الإفرنج فيها كما سَرَى
لُعابُ الأفاعي في مَسِيل فُرات
فجاءتْ كَثوْبٍ ضمَّ سبعين رُقعةً
مُشكّلةَ الألوان مختلفات[3]

(١) ديوان شوقي، جـ١/ص٤٦١ قصيدة: الأزهر.
(٢) راجع: ديوان حافظ جـ١/٦٣-٦٥ قصيدة: تحية إلى واصف غالي بك.
(٣) السابق، جـ١/ص٢٥٤-٢٥٥ قصيدة: اللغة العربية تنعى حظها بين اهلها.

وامتد الجدل المطول بين أدباء النهضة حول روحانية الشرق ومادية الغرب إلى الشعراء، ومنهم علي محمود طه الذي يتكرر لديه صدى هذا الجدل:

أبِرُوحــانيــةِ الشــرق العــريقْ
أم ببــوهيــمــيَّــةِ الفنِّ الطليقْ
سَـبــحَتْ روحُك في الكون السَّحــيقْ
حــيث لا يَسْــمعُ طافٍ لغــريقْ[1]

ويرغب علي الجارم (سنة ١٩٠٨– أثناء بعثته) في أن يرسل إلى والده صورته وهو بالقبعة (رمز غربي)، فيستدعي من تراث الأدب العربي ما يصلح لسياق الطرافة لكنه لا يخلو من دلالة:

لبـــستُ الآن قُــبَّــعــةً بعــيــداً
عن الأوطان، مــعــتــادَ الشــجــونِ
فــإن هي غــيَّــرتْ شكلي فــإني
«مــتى أضعِ العــمــامــةَ تعـرفــوني»[2]

٥– بَعُد الشاعر الحديث عن تشكيل صورة ثابتة وحيدة للغرب، فتعددت الصور بتعدد زوايا النظر، وتنوعت لدى الشاعر الواحد، ولا تناقض، فالتناقض يولد من اختلاف وجوه الغرب ذاته، وبالتالي لم يخلق «الصورة النمطية» mode image، ولم يسع إلى «تنميط الغرب» وإنما تطلع ببصره – أكثر ما تطلع – إلى مدنية الغرب الحديثة، كما بدت مظاهرها

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص١١٨ قصيدة: كاس الخيام.
وراجع أيضاً: ص١٧٦ قصيدة: صدى الوحي.
و: ص ٢٦٨ قصيدة: حلم ليلة الهجرة.

(٢) ديوان علي الجارم، جـ١/ص١٢٥ «قبعة بعد عمامة»، يقول سُحيم الرياحي (ت ٦٠هـ):
أنا ابنُ جلا وطلاعُ الثنايا   متى أضعِ العمامة تعرفوني.
– وتجدر الإشارة إلى أن أكثر الجدل بالنسبة لمسألة الزي كان حول غطاء الرأس، حين دعا بعض أنصار الجديد سنة ١٩٢٥ إلى اقتفاء آثار الكماليين الأتراك في استبدال القبعة بالطربوش.
راجع: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر: د. محمد محمد حسين جـ٢/ ص٢٥١ – ٢٥٥
و: المقتطف، عدد أول أغسطس ١٩٢٦ «الطربوش أو القبعة، بحث تاريخي».
و: الهلال، جـ١/ م٣٦، ١٩٢٧، ص٤٩ «الطربوش أم القبعة» رأيان لكاتبين قديرين، والكاتبان هما: مصطفى صادق الرافعي (من أنصار الطربوش) والدكتور محمود عزمي (من أنصار القبعة).

في تقدم العلوم، والصناعات، وفي النهضة العمرانية، والأخلاق العملية. واصطفى من حضارته ما يتعلق بالفنون والآداب، وكان الإعراض من نصيب الأديان والأخلاقيات، وسعى في كل ذلك – مثله مثل رواد التنوير– إلى استثارة الهمم الشرقية الكليلة والنفوس الخاملة، وبث روح الغيرة والعلم في الأجيال الصاعدة، والنهوض بالأمة من وهدتها وكبوتها التاريخية.

وهذا بخلاف الصورة النمطية الثابتة للشرق التي طغت على أدب الرحلة عند الأوربيين، وكذا دراسات المستشرقين، وهي الصورة المرادفة للسحر والغرابة والجنس والخرافة ولعالم «الف ليلة وليلة»، يقول إدوارد سعيد: «تأمل كيف أصبح الشرق منذ القدم، وبخاصة الشرق الأدنى، معروفاً في الغرب بوصفه نقيض الغرب المتمم له، كان ثمة الكتاب المقدس وبزوغ المسيحية وانتشارها، وكان ثمة رحالون مثل ماركو بولو الذي رسم خطوط التجارة وخلق نسقاً لنظام مقنن للتبادل التجاري، ومثل لود وفيكودي فارثيما وبيتر ديلافالي من بعده، وكان ثمة مؤلفون للحكايات الخرافية مثل ماندفيل، وكان ثمة حركات الفتوح الشرقية المهيبة بالطبع، وفي مقدمتها الإسلام، وكان ثمة الحجاج المقاتلون كالصليبيين بشكل رئيسي، وقد نشأ من مادة الأدب الذي ينتمي إلى هذه التجارب كلها سجل حفظ ذو بنية داخلية متماسكة، ومن هذا كله ينبع عدد محدود من الكبسولات النمطية: الرحلة، التاريخ، الخرافة، النموذج المنمط، والمواجهات التماحكية»[1].

هذه العدسات «المحدبة» المحدودة التي نظر من خلالها أدباء الغرب ومستشرقوه إلى الشرق، أسلمت إلى يقين بالتفوق والتعالي والفوقية، كما أسلمت إلى خطاب فكري طاغ، هو خطاب الصدام بين الغرب والشرق.

****

---

(١) الاستشراق، نقله إلى العربية كمال ابو ديب. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط(٦) ٢٠٠٣، ص٨٨ .

– ويمكن العثور على صور الشرق: الغامض الساحر المظلم الخطير، في اشهر نماذج التراث المسرحي الاوربي «عطيل» لشكسبير و «تيمورلنك» لمارلور و «بيجازيه» لراسين

راجع: ديفيد بلانكس: ما قبل الاستشراق، ترجمة احمد محمود. وجهات نظر، العدد (٢٠) سبتمبر ٢٠٠٠ .

الفصل الثاني

البعد السياسي

البعد السياسي

لم تكن علاقة الشعر بالسياسة منفكة في أي وقت من الأوقات، لأن الحياة ذاتها في أبعد زواياها لا تنفصل عن السياسة، والمواطن/ الشاعر في أوهن تفاصيل حياته اليومية كائن سياسي بالفعل أو بالقوة. وهكذا يأتي الشعر السياسي نتاجاً حضارياً لوقائع الحياة السياسية، عندما يصطلي بها الحجر والبشر.

وإذا كانت تلك العلاقة لازمة وضرورية، فإنها - كذلك - معقدة وشائكة، على الأقل في جانبها الفني، عندما يطلب من الشاعر الصراحة والجراة والزعامة، فإن روح الشعر تتراجع ويبرز خطاب المباشرة والتقرير والزعيق، وهو خطاب لن يصنع منه زعيماً ولا سياسياً في الصدارة، لكن من السهل أن يصنع منه شاعراً فاشلاً، ووطنياً ضائعاً في هوامش الصراعات والمناورات. أما إذا كان الاختيار هو الفن دون سواه، و«طرح المعاني» والمواقف في الطريق، فإن الشاعر محكوم عليه بالمداراة السياسية ورمادية المواقف، والانفصال عن أحداث عصره.

إنها مراوغة الفن للسياسة، ينتصر الفن عندما تضعف السياسة، وتنتصر السياسة عندما يضعف الفن، ولأن هذا هو شأن الفعل السياسي، فقد اخذت المعالجة الشعرية للسياسة وشلاً منها، وصار لزاماً على الشاعر ان يراوغ على صعيد صنعته الشعرية.

والشاعر ليس خطيباً او محللاً سياسياً عليه أن يتعمق بشؤون السياسة وأحوالها، ويلم إلماماً تاماً بجزئيات موضوعه وامتداده، او يفند بقوة المنطق والدليل آراء مخالفيه، مع إدراك منافذ الإثارة في نفوس مستمعيه، كل ذلك ليس مطلوباً منه ابداً، إنه شاعر قبل كل شيء وبعد كل شيء، شاعر يقرأ الأحداث بحساسية الفنان، ليقدم رؤية مستبصرة وموقفاً

سياسياً يمر على منطقة الانفعال وغابة الشعور لديه، ويخرج في النهاية متفقاً مع طبيعة الفن وشروطه، ولا ضير عند ذاك أن يتقاطع مع منطق السياسة وشروطها، وعلى الحساب النقدي _ عند ذاك أيضاً- أن يعد كلاً منهما (السياسة والشعر) في آن واحد، مرجعيته في التناول وفي بسط مبررات الحكم.

أولاً: الاحتلال والاستبداد

استمد البعد السياسي للغرب تفاصيله المريرة، من كون الغرب المحتل الأبرز لخريطة العالم في العصر الحديث، وكانت الآلة الحربية الرهيبة هي المكون الأساسي لخطوطه وظلاله حتى منتصف القرن العشرين. وكان الشرق في مصر والعالم العربي في خلال هذه الفترة مفعولاً به على الدوام، وكان الغرب فاعلاً باحتلال الأرض والبطش بالناس والاستبداد بمقدراتهم، يقول جمال حمدان: «إن الاستعمار كله ما تم إلا على يد أوربا وما تم إلا خارجها، ولم يحدث في التاريخ الحديث أن استعمر جزء من أوربا باستثناء نقاط من الاستعمار الاستراتيجي في جبل طارق ومالطة وقبرص.. لقد كان الاستعمار – بوضوح – صناعة أوربية مسجلة ولكنها للتصدير إلى خارج أوربا فقط وغير قابلة للاستهلاك المحلي بحال» [1].

ولعل هذا يتسق تماماً مع رؤية الغرب الإمبريالية للكون «التي حولت العالم إلى مادة استعمالية يوظفها القوي لصالحه. وكان العالم الغربي يدرك تماماً أنه يملك القوة التكنولوجية اللازمة لسحق كل من يقف في طريقه، فقام بإبادة شعوب واستعباد شعوب، وحل مشاكله الاقتصادية والاجتماعية عن طريق تصديرها إلى الشرق، فمشكلة الحصول على المواد الخام اللازمة للإنتاج، ومشكلة الإنتاج السلعي، كانت تحل عن طريق استعمار الأراضي وتحويلها إلى مناجم ومزارع وأسواق. ومن أهم المشاكل التي نجمت عن الثورة الرأسمالية مشكلة الانفجار السكاني، الأمر الذي زاد من حدة أزمة البطالة، وأدى إلى ظهور جماعات المتعطلين الذين كان يطلق عليهم اصطلاح «الفائض

(١) إستراتيجية الاستعمار والتحرير. دار الهلال، د.ت، ص١٥٠-١٥١.

السكاني» ولكن الحل الاستعماري كان دائماً جاهزاً، إذ قامت أوربا بتصدير فائضها السكاني إلى الأمريكتين ثم إلى آسيا وإفريقيا وأخيراً إلى أستراليا ونيوزيلندا، واستقر الأوربيون في جيوب استعمارية استيطانية في الجزائر وجنوب إفريقيا والهند» ولهذا أيضاً، لم يفكر أحد في أوربا «في تصدير المسألة اليهودية إلى لندن أو باريس، ولم يفكر أحد قط أن تستقطع منطقة من ألمانيا، حتى بعد مذبحة الإبادة النازية، لإقامة الوطن القومي اليهودي فيها، وإنما كان التفكير في مصر وكينيا وقبرص والكونجو وموزمبيق والأرجنتين والعراق وليبيا. وفي نهاية الأمر كانت فلسطين الضحية الفعلية، نظراً لبعض العوامل الخاصة بالاستعمار الصهيوني»[١].

ويذهب مفكر معاصر هو توماس باترسون إلى أن الغرب اختلق فكرة «الحضارة» عنده، بهدف تأكيد التمييز بينه كجنس أبيض «متحضر» وبين بقية أجناس العالم، وليبرر حملاته الاستعمارية العدوانية ضد الشعوب الأخرى، يقول: «صيغت فكرة الحضارة في سياق التوسع الاستعماري الأوربي فيما وراء البحار في إفريقيا وآسيا والأمريكتين وايرلندا، وجرى المصطلح على السنة أبناء النخبة في الدول الأوربية التي انطلقت في مغامراتها هذه، واستهدفوا التمييز بين أنفسهم وبين الشعوب التي التقوا بها، وما أن انتقل الأوربيون إلى ما وراء البحار حتى استخدموا التصنيفات الفئوية الشائعة آنذاك مثل عبارات المتوحشين والهمج والوثنيين والكفار والبرابرة.. لوصف أبناء الشعوب الذين التقوا بهم ولا يعرفون الكتابة أو أساليب إدارة الحكم المنظم ولا التكوينات الطبقية الاجتماعية أو ليست لهم أماكن إقامة مستديمة»[٢].

من هذا المنطلق الفكري العنصري طمع الإنجليز في السيطرة على مصر، منذ أيام الحملة الفرنسية عليها (إغراق الأسطول الفرنسي في أبي قير سنة ١٧٩٨) ومنذ حملة

---

(١) د. عبدالوهاب المسيري: الصهيونية والحضارة الغربية. كتاب الهلال (٦٣٢)، اغسطس ٢٠٠٣، ص٢٥-٢٦، ٢٨.

(٢) الحضارة الغربية ، الفكرة والتاريخ، ص٢٧.

فريزر (سنة ١٨٠٧)، وتم لهم احتلالها في سبتمبر سنة ١٨٨٢[١] وارتكب الاحتلال البريطاني في مصر بوساطة مستشاريهم ومعتمديهم جرائم عديدة على المستويات: العسكرية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية، وواجهت قوى الشعب الوطنية هذه الجرائم بصور بالغة من النضال والكفاح والتضحيات الكبيرة في شتى الميادين[٢].

وقد واكب الشاعر العربي في مصر الأحداث، وعبر عن روح النضال والمقاومة من أجل الاستقلال، ولم يغفل عن الهزات والقضايا المصيرية أو الأزمات والمحن التي أصابت الأمة. ولأن التفاصيل كثيرة، ومن الصعوبة بمكان الإلمام بها جميعاً، والتلبث عند أثرها في الشعر، فإن ما يمكن انتخابه – هنا – هو ما وضحت آثاره الفنية، وأسهم في تشكيل البعد السياسي للغرب، ليس بصفته المحتل (المحلي) لمصر فحسب، بل على أساس ما سبق توصيفه بأنه المحتل الأكبر لخريطة المعمورة، ونظرة الشعراء إليه بهذا التوصيف، وربما تقاطعت – في هذه السبيل – الرؤى الشعرية لهذا البعد مع تجليات شعر الوطنية والمقاومة.

وظهر النضال ضد سلطة الاحتلال لدى شعراء الاتجاه المحافظ البياني، ووقفوا حيالها في عداء واستنكار «غير أنهم كانوا في عدائهم واستنكارهم ونضالهم طائفتين، طائفة صريحة العداء مستمرة الاستنكار دائمة النضال، وأخرى تريد أن تكون كذلك، ولكن ظروف حياتها، وطبيعتها التي تؤثر السلامة ولا تقوى على الفداء تحول بينها وبين ما تريد،

(١) لمراجعة التفاصيل: الثورة العرابية والاحتلال البريطاني: عبدالرحمن الرافعي. مركز النيل للإعلام – القاهرة ١٩٧٩ سلسلة دراسات قومية ، العدد (٣).

(٢) راجع في ذلك: مصر والسودان في أوائل عهد الاحتلال البريطاني: الرافعي. ط٢ مطبعة الفكر بمصر ١٩٤٨ صفحات متفرقة.

- مصطفى كامل: الرافعي. ط (٢) مطبعة لجنة التأليف ١٩٤٥، صفحات متفرقة.
- مذكراتي في نصف قرن: احمد شفيق باشا، جـ١ مطبعة مصر ط (١) ١٩٣٤، ص٢٩٠-٢٩٣ . جـ٢ مطبعة مصر ط (٢) ١٩٣٦، ص ١٦-٣٨، ٥٢.
- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر جـ١ الفصل الأول والثاني ص ١-١٠٦.
- تطور الأدب الحديث في مصر: د. احمد هيكل. ص٩١-٩٨.

فهي تجاهر بمعاداة الاحتلال، وتصرح باستنكاره، وتخوض معركة نضاله، ولكن حين تأمن مغبة ذلك ولا تخاف عاقبة ما تقول. ثم هي تضمر العداء وتكتم الاستنكار وتكف عن النضال حين تتوقع شراً يمس المنصب، أو الرزق، أو الذات بأذى، بل ربما تتورط هذه الطائفة فيما هو أقبح من ستر الخصومة للاحتلال وكتم الاستنكار لوجوده وكف النضال لقواه، فتصرح أحياناً بمهادنته والإفادة منه، أو تتردى فيما هو أشنع من ذلك فتمدحه بعض المرات وتثني عليه»[1].

ومن شعراء الطائفة الأولى الشاعر علي الغاياتي (١٨٨٥-١٩٥٦) [2]، وجاء ديوانه «وطنيتي» الصادر سنة ١٩١٠ بتقديم محمد فريد والشيخ عبدالعزيز جاويش، أشبه ما يكون «بمنشور سياسي» يفيض حماسة وطنية وثورة على الظلم وتنديداً بالاحتلال، وبداية من عنوان الديوان، فإنه لا يتوارى أو يتوسل بالرمز، بل يؤكد ويوضح في هوامش القصائد ما يريد، ويطالب – في مقدمته – الشعراء ببث روح الوطنية والغيرة القومية ورفض الطغيان والاستبداد، يقول في أولى قصائده:

وعداةٌ ملَكُوا الأمرَ ولم
يحفظوا للشعب في حقٍّ ذماما
وولاةٌ أقسموا أن يسجدوا
كلّما رامَ العِدا منهم مَراما
ربِّ ماذا يصنع المصريُّ إن
جاوز الصبرُ مدى الصدرِ فقاما

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١١٨.

(٢) ولد بدمياط وتعلم فيها، انضم إلى الحزب الوطني، صودر ديوانه "وطنيتي" عند ظهوره سنة ١٩١٠، واحيل مع كاتبي مقدمته إلى محكمة الجنايات متهمين بالتحريض على كراهية الحكومة وإهانة هيئاتها، وحكم على الشاعر بالحبس سنة حكماً غيابياً، بعدما رحل إلى الآستانة، ثم سافر إلى سويسرا، درس في جامعة جنيف واشتغل محرراً في جريدة "تريبيون دي جنيف" وأصدر جريدة "منبر الشرق" بالعربية والفرنسية، وعاد إلى مصر سنة ١٩٣٧.
راجع: مقدمة "وطنيتي"، مطبعة عطايا بمصر، ط (٢) ١٣٥٦هـ - ١٩٣٨م .
و: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، جـ١/ص٦٨.

طالَ يومُ الظلم في مصرَ ولم

ندرِ بعدَ اليوم للعدلِ مقاما

هلْ يرى المحتلُ أنّا أمةٌ

مذْ عرفنا السّلمَ لا ندري الخِصاما؟

أو يرى الظالمُ فينا أننا

نحمل الخسفَ ولا نبغي انتقاما

زعموا زوراً فما من أمةٍ

سامَها العسفُ ظلومٌ ثمَّ داما

إنما الشعبُ الذي يرجو العُلا

ليس يرضى من أعاديه اهتِضَاما

كُتبَ النصرُ لشعبٍ ناهضٍ

في سبيل المجدِ لا يخشى الحِمَاما[1]

إنه يرفض صراحة – وبأداء مباشر– المزاعم المزورة للمحتل! الظالم، فحالة السلم والاستكانة ليست من طبيعة الشعب، وقد «طال يوم الظلم» على شعب «يرجو العلا» والمجد، وفي سبيلهما لم يعد يخشى الموت. ويلاحظ استخدامه لكلمة «المحتل» في مقابلة لكلمتي: الأمة والشعب، والأخيرة «برزت في قاموس الشعر، واقترن ظهورها بظهور الحركة الوطنية الجديدة، فأصبح شعراؤها يستعملونها في مقابل مرادفها القديم: الرعية»[2].

ويستمر الغاياتي في العزف على وتر الحماسة الوطنية، في قصيدة «آهة مصري ينوح على مصر» فيعلو صوت الانتقام من «شر البغاة» والطغاة:

طال ليلُ البلادِ والشعبُ سارٍ

لا يرى غيرَ هذه الظلماتِ

ظلماتٌ من المظالم أودت

بضياءِ الحياة بعد الحياة

---

(١) وطنيتي، ص ٤٥-٤٦ قصيدة "طيف الوطنية".

(٢) الاتجاهات الوطنية.. ، ص٧٠

يشتكي الشعبُ والقضاة خصومٌ

فلمن يشتكي خصام القضاة؟

بين جنبي مسهدٌ مستهامٌ

ليس يشكو هوًى فتًى أو فتاة

همُّه مصرُ خيرُ أرضٍ أقلّت

بعدَ خيرِ الهُداةِ شرَّ البُغاة

طلعَ النحسُ بالشقاء عليها

ودهاها الزمانُ بالويلات

قهرتها يدُ الطغاةِ وكانت

مصرُ أولى بقطع أيدي الطغاة[1]

ولا يكتفي الغاياتي بتصوير مظالم الإنجليز في مصر وقد «أودت بضياء الحياة» فيها، بل يمد نظره إلى مظالمهم في المستعمرات الأخرى، فيشيد ببطولة الطالب الهندي «دنجران» من حزب الفدائيين الأحرار من الهنود، وقد حكم عليه بالإعدام، بعد تمكنه من قتل «السير كيرزون ويللي» من حكام الهند الإنجليز، معتقداً أنه بذلك القتل يثأر لبلاده، ومعلناً أمله في حياة الهند بموته وموت أمثاله في سبيل جهادهم، ولهذا يرى شاعرنا أنه «يجدر بأمثال هذا الطالب أن يمجدوا لا باعتبار عملهم الأخير، ولكن باعتبار فكرتهم الشريفة وشخصيتهم الكريمة سواء أحسنوا بعد أم أساءوا»:

هنيئاً فقيدَ الهند نلتَ مدَى المجدِ

وخلَّدكَ التاريخُ في مصرَ والهندِ

همو حكموا بالموت وهو محببٌ

إليك فحييتَ القضا معلن الحمد

وقدّمتَ نفساً للفداء كبيرةً

لتبعثَ وجداً في النفوس على وجد

(١) وطنيتي، ص ٩١-٩٢.

وسـرّكَ ان تقـضي الحـيـاةَ مـجـاهداً
وابديتَ في التـحـقـيق مـا لـم تكن تبـدي
الا في سـبـيل الله مـوتُ مـجـاهدٍ
يذودُ عن الأوطان في المهـد واللحـد
يمـوت ولـكن لا يمـوت جـهـادُه
وعـمّـا قـريبُ تصـبحُ الهندُ للهندي[1]

والإشارة إلى «التحقيق» تسجل موقف الفدائي الهندي، عند تلقيه حكم الإعدام، فقد «ابتسم لهذا الحكم وحياه بسلام عسكري». إن الغاياتي ومعه أحمد محرم كانا في طليعة الشعراء الوطنيين «الذين يصدرون في شعرهم عن الهيام بحب الوطن، ويستهدفون بعث العاطفة الوطنية وإثارتها في قوة دفاقة، بما يجعلهما أشبه الناس في شعرهما بمصطفى كامل في خطبه»[2].

لم تكن حماسة الخطابة ولا مباشرة المنشورات ديدن الطائفة الثانية ويمثلها شوقي وحافظ، لكنهما كانا أقرب إلى أداء «رجل السياسة» الذي يضبط إيقاع انفعالاته فتعلو وتخفت متى شاء؟ وكيف شاء؟ كما يقدر العواقب في زمن الاستبداد العصيب.

وهكذا كان شوقي في شعره السياسي وفي موقفه من الإنجليز «متأثراً بتقلبات أميره (الخديو عباس) صراحة وغموضاً، وعنفاً وليناً»[3] وعلى الرغم من ذلك، فلا محل للتشكيك في وطنية شوقي التي تجلت في كل مراحله الشعرية، وإن بلغت ذروتها بعد عودته من المنفى سنة ١٩٢٠ [4].

---

(١) وطنيتي، ص ٧٤-٧٥ قصيدة: إلى دنجرا قبل الإعدام.

(٢) الاتجاهات الوطنية ... جـ١/ ص٦٨.

(٣) المرجع السابق جـ١/ ص١٩٥.

(٤) لعل اوفى من عالج هذا الموضوع: د. احمد محمد الحوفي: وطنية شوقي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (٤) ١٩٧٨.

- احمد زكي عبدالحليم: احمد شوقي شاعر الوطنية. كتاب الهلال (٣٢٢). ١٩٧٧ . ص١٨-٢٦.
- د. محمد محمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ص ١٩٥-١٩٦.
- د. احمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر. ص ١١٩-١٢٥.

والحقيقة -كذلك- أنه كان في موقف العداء الدائم للاحتلال الإنجليزي، والرفض الأكيد للغرب في وجهه الاستبدادي ليس في مصر وحدها، بل في سائر البلدان العربية. وإذا كان - في بعض الأوقات - قد هادن الإنجليز أو مدح بعض أعمالهم، فإن لكل موقف ظروفه وملابساته التي لا مجال هنا لتفصيلها، ومن قصائده المهادنة، قصيدته بمناسبة تأجيل تتويج الملك إدوارد السابع سنة ١٩٠٢ (١) وقصيدته في «مصرع لورد كتشنر» الذي مات غرقاً في ظروف غامضة في أثناء الحرب العالمية الأولى، وفيها يحاول تبرير موقفه، وتجريده من كل هوى:

فامضِ شيخاً في هوى المجد قَضَى
رحمةُ المجد ورفقاً بالكِبَرْ
ميتةٌ لم تَلْقَ منها عَلَزاً
من وقار الليث الأُيُحتضر
انتم القومُ حمى الماء لكمْ
يَرْجِعُ الوِرْدُ إليكم والصَّدَرَ
لجُجُ الداماءِ اوطانٌ لكم
ومن الأوطان دُورٌ وحُفَر

......

لا تقولوا شاعرُ الوادي غَوَى
من يُغالِط نفسه لا يَعْتَبِر
موقفُ التاريخ من فوق الهوى
ومقامُ الموت من فوق الهَذَر(٢)

---

(١) ديوان شوقي جـ ١ /ص٣٠٢-٣٠٥.

(٢) المصدر السابق، جـ٢/ ص٤٤٣-٤٤٤ . علز: فزع. لجج الداماء: أمواج البحر.

- لورد كتشنر (١٨٥٠-١٩١٧) قائد سياسي بريطاني، عين معتمداً في مصر (١٩١١-١٩١٤) ووزيراً للبحرية البريطانية في أثناء الحرب الأولى.

وبعد صمت عام، وفي الذكرى الأولى (سنة ١٩٠٧) لحادثة دنشواي، ينطلق شوقي في تصوير مأساة تلك البلدة، والآثار التي خلفها حكم محكمة الاحتلال على أهليها: شهداء وسجناء وأرامل وأيتام، مع بيوت مقفرة ونفوس عصرتها الوحشة والآلام، مطالباً بالعفو عن سجنائها، ومقرناً لورد كرومر (١٨٤١-١٩١٧) - المعتمد البريطاني - بـ «نيرون» رمز الاضطهاد والأحكام الوحشية في التاريخ الغربي:

يا دِنْشواي على رباكِ سلامُ
ذهبتْ بأنسِ ربوعكِ الأيامُ
شهداءُ حُكمكِ في البلاد تفرقوا
هيهاتَ للشمل الشتيتِ نظام
مرَّتْ عليهم في اللحود أهلةٌ
ومضى عليهم في القيود العام
كيف الأراملُ فيكِ بعد رجالها
وبأيِّ حالٍ أصبح الأيتام؟
عشرون بيتاً أقفرتْ وانتابَها
بعد البشاشةِ وحشة وظلام
يا ليت شعري في البروج حمائمٌ
أم في البروج منيةٌ وحِمام؟
نيرونُ لو أدركت عهدَ كرومرٍ
لعرفتَ كيف تنفذُ الأحكام![1]

وهكذا أثارت الحادثة شوقي وحركت في أعماقه روح الثائر وبيان الشاعر، وهو وإن كان لم يظهر شعوره الوطني نحو دنشواي في الأيام الأولى من وقوع هذه الحادثة، فلا شك أنه قد أوفى دنشواي حقها من التمجيد والإجلال والإشادة بالذكر فيما بعد»[2] ولا

(١) ديوان شوقي جـ٢/ ص٥٤٥.

(٢) أحمد زكي عبدالحليم: أحمد شوقي شاعر الوطنية، ص٣٩ . وفيه توضيح لأسباب صمت شوقي إزاء هذه الحادثة مدة عام كامل، ولعل أهمها كون شوقي شاعر الأمير في ذلك الحين، فلم يكن يملك أن يهاجم الإنجليز، وذلك بحكم منصبه في القصر. ثم سفره في معية الخديو لقضاء الصيف في الأستانة (من ١- يونيو إلى ٢١ أكتوبر١٩٠٦) ص٣٥-٣٨.

يتوقف عند هذا الحد، فعندما يطاح بـ «نيرون» الاحتلال «كرومر» الذي تسلط على الحكم في مصر بالحديد والنار، ربع قرن من الزمان (١٨٨٣-١٩٠٧)، يودعه شوقي بمطولة تليق بجبار متغطرس، ويرد على خطابه المسيء إلى مصر والمصريين في حفل الوداع الرسمي بدار الأوبرا، وكان حتى اللحظة الأخيرة خارجاً عن حدود الأدب واللياقة. أما الأمة فقد استيقظت ودبت فيها الروح بعدما رحل عنها «الداء العياء»:

أيامُكم أم عهدُ إسماعيلا؟
أم أنتَ فرعونٌ يسوسُ النيلا؟
أم حاكمٌ في أرض مصر بأمرِه
لا سائلاً أبداً ولا مسؤولا؟
يا مالكاً رِقَّ الرقاب ببأسه
هلا اتخذتَ إلى القلوب سبيلا؟
لما رحلتَ عن البلاد تشهَّدَتْ
فكأنكَ الداءُ العياءُ رحيلا
أوسعتنا يومَ الوداع إهانةً
أدبٌ لعمركَ لا يُصيبُ مثيلا

ويتملك الغرور «كرومر» فيجاهر ببقاء الاحتلال الإنجليزي بعد رحيله، فيعود شوقي - كعادته - إلى التاريخ، ليذكره بخاتمة من كان أكثر غروراً منه وأعظم سطوة «فرعون»، ويحمل على الاحتلال، احتلال الاستعباد والإذلال، بل هو المرض العضال الذي ينهش أركان الأمة ويهدم معالمها، ولا يفي بالعهود التي عاهد الناس عليها:

أنذرتَنا رِقّاً يدومُ وذِلةً
تبقى وحالاً لا ترى تحويلا
أحسبتَ أن الله دونكَ قدرةً؟
لا يملكُ التغييرَ والتبديلا
اللهُ يحكمُ في الملوك ولم تكن
دُولٌ تنازعه القُوَى لتدولا

فـــرعـــونُ قـــبلكَ كـــان أعظمَ سطوةً
واعـــزُ بين الـعـــالمين قـــبـــيـــلا
اليـــومَ أخلفَتِ الوعـــودَ حكومـــةً
كنا نظُن عـــهـــودَها الإنجـــيـــلا
دخلتْ على حكم الوداد وشَـــرْعِـــهِ
مـــصـــراً فكانتْ كـــالسُّـــلالِ دُخـــولا
هدمتْ مـــعـــالمهـــا وهدَّت رُكْنَهـــا
وأضـــاعت اســـتـــقـــلالهـــا المأمـــولا[1]

ويواصل شوقي هجومه على المحتل ومشاريعه السياسية، ويناقشها بحنكة «القانوني» دارس الحقوق، فيعارض في قصيدته عن «مشروع ملنر» هذا المشروع ويرى فيه قيداً، في «زمن قد رمى بالقيد، واستكبر عن سحبه»، وإذا كانت الآراء تباينت حوله، فمرجع ذلك أن قوماً عاشوا في قيد الاستبداد زمناً طويلاً، وهم يستبشرون بأي بصيص من ضوء الحرية، ويظلون لبعض الوقت «في أثر النير وفي ندبه»[2]، وفي قصيدته عن «مشروع ٢٨ فبراير» سنة ١٩٢٢، الذي تضمن إلغاء الحماية البريطانية على مصر، والاعتراف بها مملكة مستقلة ذات سيادة، وهو يبدؤها بتمجيد الكفاح والنضال، فثمرة التعب والمجاهدة هي «الراحة الكبرى» ويدعو العقلاء إلى تبصر التصريح على حقيقته، لأن الأمر جد، فلا يجزعون من واقع مرير، أو يفرحون كل الفرح بما أوتوا، كما أن المطالب العظيمة تتطلب صبراً أو «فاحْشُدَنَّ رماح الخطِّ والقُضبا»، أما الثمرة الإيجابية لهذا التصريح فتتمثل في زوال الحماية الإنجليزية الباطلة التي جرت المصائب والمظالم على بلد، استبد به العذاب والغضب منذ أربعين عاماً:

قـــالوا الحـــمـــايةُ زالتْ، قلتُ لا عـــجبٌ
بل كـــان باطلُهـــا فـــيكم هو العـــجَـــبـــا

(١) ديوان شوقي جـ١/ص٣٦٩-٣٧٠ قصيدة: وداع لورد كرومر.
(٢) ديوان شوقي جـ١/ص٣١٧.

راسُ الحماية مقطوعٌ فلا عَبِمتْ

كنانةُ الله حزماً يقطع الذَّنَبا

لو تسالونَ (ألِنْبي) يوم جَنْدَلَها

بايَّ سيفٍ على يافوخها ضربا؟

ابالذي جرَّ يوم السلم مُتَّشحًا

ام بالذي هزَّ يوم الحرب مُخْتضِبا؟

أم بالتكاثُفِ حول الحق في بلدٍ

من أربعينَ ينادي الويْلَ والحَرَبا[1]

ويحمل شوقي على الاستعمار والاستبداد في كل مكان، ويتغنى بأبطال التحرير الوطني، ويتفاعل مع نكبات البلدان العربية خاصة، فيعبر عن حزنه وحزن المصريين لـ «نكبة بيروت» سنة ١٩١٢، عندما ضربها الأسطول الإيطالي، وسخطه على ما حدث «وما أنصف العجم الألى ضربوك»[2] ويبلغ السخط مداه في «نكبة دمشق» فيصور ثورة سوريا على الاحتلال الفرنسي، ويثور مع الثائرين على جحافل الفرنسيين، ودخولها دمشق في أكتوبر سنة ١٩٢٥، بعد أن ضربوها بالمدافع أربعاً وعشرين ساعة، وارتكبوا من المجازر الوحشية ما استنزل اللعنات على كل داعية للحرب «به صلف وحمق»، وهذا مشهد عاصف لأمهات مع أطفالهن في حصار النار، وهو مشهد صنعه احتلال غربي، فقد إنسانيته وتساوى مع الصخر:

بَرزْنَ وفي نواحي الأيكِ نارٌ

وخلفَ الأيكِ أفراخٌ تُزَقُّ

إذا رُمْن السلامةَ من طريقٍ

أتتْ من دونه للموت طُرْق

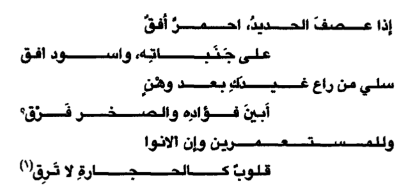
بليلٍ للقذائفِ والمنايا

وراء سمائِه خَطْفٌ وصَعْق

---

(١) المصدر السابق جـ١/ ص٢٧٢.

(٢) المصدر السابق جـ١/ص٣٥٣-٣٥٥ قصيدة: نكبة بيروت.



إذا عــــصفَ الحـــديدُ، احـــمـــرَّ أُفقٌ
على جَنَبـــــاتِه، واســـــود افق
سلي من راع غــــيــــدكِ بعـــد وهْنٍ
أبينَ فـــؤادِه والصـــخـــر فَـــرْقٌ؟
وللمـــســـتـــعـــمـــرين وإن الانوا
قلوبٌ كـــالحـــجـــارةِ لا تَرِقُ[1]

وكما تغنى بأبطال التحرر الوطني وزعمائه في مصر والوطن العربي[2]، تغنى بهم في بلدان الشرق المستعمرة مثل الهند، فعند مرور غاندي زعيم الهند بمصر سنة ١٩٣١ في طريقه إلى مؤتمر المائدة المستديرة بلندن، ينظم شوقي تحيته الشعرية، طالباً من ابناء مصر أن يؤدوا واجب التحية والإكبار لهذا «العلم الفرد» لأنه أخونا في المأساة وفي التضحيات الكبرى وفي جراح النفي والمظالم، وفي مجاهدة الاحتلال البريطاني، ثم يقدم له «نصيحة سياسية» أو تحليلاً لألاعيب الساسة واللوردات:



مـن المائـدة الخـــــضــــرا
ء خُـــــذْ حِـــــذْرك يـا غَـنـدي
ولاحِظْ ورقَ الـسَّــــيــــر
ومـــــا فـي ورق الــلـورد
وكـــن ابــــرعَ مــــن يَـــلْــعــ
ــبُ بـالـشِّـطْـرنج والـنَّـرْد

٭٭٭٭

ولاقِ الـعـــبـــقــريـين
لِـقـــــاءَ الـنِّـدِّ لـلـنِّـد

---

(١) ديوان شوقي، جـ١/ ص٣٥٠ قصيدة: نكبة دمشق.

(٢) وابرز من تغنى بهم في مصر: مصطفى كامل وسعد زغلول، راجع ديوان شوقي جـ٢/ص٥٧٤-٥٧٧، جـ٢/ ٥٣٨-٥٤٢، جـ١/ص ٤٠٠-٤٠١، جـ/٥٧٦-٥٨٠، جـ١/ ص٣٩٥-٣٩٧.
ومن العرب: عمر المختار، ديوان شوقي جـ٢/ص٣٤٤-٣٤٧.

وقـل: هـاتـوا افـــــــاعــــــــيكـم

أتـى الحـــــــــــاوي مـن الـهـنـد[1]

وربما كان هذا النمط السياسي – على ما فيه من تقريرية – ميزة من أبرز ميزات شعر شوقي السياسي، وهو «الرجل الذي جعل الشعر قوة سياسية في تاريخ مصر الحديث، وقد دفع ثمن ذلك غالياً، إذ كان شعره السياسي هذا سبباً في نفيه، وكان هذا اعتراف الدولة المحتلة أن الشعر أصبح قوة كبيرة في حياة مصر السياسية. وإبداع شوقي في الشعر السياسي يذكر بظهور الشعر السياسي في صدر الإسلام وفي العصر الأموي، ولكن شعر شوقي السياسي يختلف كثيراً عن هذا الشعر الذي كان يدور في إطار عربي ضيق، بينما كان شعر شوقي السياسي لهُ بعد دولي فهو يخاطب دولة أوربية محتلة، وهو أيضاً أنضج من شعر هؤلاء، وقصائده لوحات واسعة ساعد شوقي على الإبداع فيها كونه محامياً درس القانون فكان يعرف كيف يعرض قضية بلده أمام الضمير الجماعي العالمي»[2].

أما موقف حافظ إبراهيم من المحتل الإنجليزي، فقد تشكل وفق ظروف حياته المتقلبة، فتارة يصرح وينطلق في الهجوم وكشف المساوئ، وتارة أخرى يعتصم بالسكوت أو المداراة حين يشعر بخطورة التبعات والأعباء التي يمكن أن يخلفها التصريح والمجاهرة. ففي السنوات الأولى من حياته الشعرية كان حراً من قيد الوظيفة، منذ أحيل إلى الاستيداع في حادث تمرد فرقتي الجيش المصري بالسودان سنة ١٩٠٠، إلى أن عين في دار الكتب سنة ١٩١١، «لذا نراه في هذه السنوات الطليقة يلهب ظهر الاحتلال بأشعار وطنية كالسياط النارية»[3]، وحتى في سنوات المداراة والمهادنة لم تخلُ قصائده من بعض الالتفات النقدي إلى الإنجليز.

---

(١) ديوان شوقي جـ/ص٤٥٣ قصيدة غاندي

غاندي (١٨٦٩–١٩٤٨) أكبر زعيم سياسي هندي في العصر الحديث، تعلم بلندن والهند، انقطع للمقاومة السياسية، ونظم مقاومة سلبية ضد الإنجليز، ولم يعبأ باضطهادهم وانتخب عدة مرات رئيساً للمؤتمر الهندي.

(٢) عرفان شهيد: العودة إلى شوقي، ص١٩٥.

– وعلى سبيل المثال عرض شوقي لقضية مصر أمام مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤.

(٣) د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٢٥.

يختتم قصيدة «الإخفاق بعد الكد» (١٩٠٠) بقوله:

والقومُ في مصرَ كالإسفنجِ قد ظَفِرَتْ
بالماء لم يتركوا ضَرْعاً لمحتلِبِ
يا آل عثمانَ ما هذا الجفاءُ لنا
ونحن في الله إخوانٌ وفي الكتب
تركتمونا لأقوامٍ تخالِفُنا
في الدين والفضل والأخلاق والأدب[1]

فالأجانب (القوم) الذين امتصوا كل خيرات مصر (كالإسفنج) ويختلفون عن أهلها في الدين والأخلاق، هم واضعو الأغلال في عنق مصر، ونفر منهم لم يفرق في صيده بين الطائر والإنسان، بل أحيوا محاكم التفتيش بأبشع ما تكون في دنشواي (١٩٠٦)، هنا تنطلق سخرية حافظ المريرة:

أيها القائمونَ بالأمر فينا
هل نسيتُمْ ولاءَنا والودادا؟
خَفِّضوا جيشَكمْ وناموا هنيئاً
وابتَغُوا صيدَكُمْ وجُوبوا البلادا
وإذا أعوَزَتْكُمُ ذاتُ طوقٍ
بين تلك الرُّبا فصِيدوا العبادا
إنما نحن والحمامُ سواءٌ
لم تُغادرْ أطواقُنَا الأَجْيادا
لا تُقِيدُوا من أمةٍ بقتيلٍ
صادت الشمسُ نفسَه حين صادا

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص١١٨-١١٩.

ليت شعري أتلك (محكمة التفتيش)

عادت أم عهدُ (نيرونَ) عادا ؟[1]

ويستقبل اللورد كرومر عند عودته من مصيفه، بتصوير مؤلم للمنكوبين في دنشواي، وتسجيل فظائع الظالمين من أتباعه، عندما تسابقوا إلى صيد النفوس بديلاً عن صيد الحمام، ثم عوقبت الضحية بأقسى ما يكون العقاب، حتى تمنوا استبدال العذاب بالعذاب، الجلد بالشنق والشنق بالجلد. ومع ذلك كله، فإن خطاب اللورد في القصيدة تبدو فيه المهادنة واللين والنأي عن الصدام، وتحميل مسؤولية الجريمة على قضاة المحكمة، وعلى رأسهم المستشار «بوند»، ذلك المكاثر برجاله، والمختال - والدمع حول ركابه يتصبب، كما يحملها فتية من ساسة الأمور «طاش بهم» وطار صوابهم من الغرور بمناصبهم وقوتهم:

في دنشـواي وأنت عنا غـائبُ
لعب القضـاءُ بنا وعـزَّ المهـربُ
حسـبـوا النفوسَ من الحمام بديلةً
فتسابقوا في صيدهنّ وصوّبوا
خَلِّيْتَهمْ والقاسطونَ بمرْصدٍ
وسياطُهمْ وحبالُهمْ تتأهّبُ
جُلِدوا ولو مَنَّيْتَهمْ لتعلّقوا
بحبالِ من شُنِقوا ولم يتهيّبوا
شُنِقوا ولو مُنِحوا الخيارَ لأَهّلوا
بلظى سياطِ الجالدين ورحّبوا
يتحاسدونَ على المماتِ، وكأسُه
بين الشفاه وطعمُه لا يَعْذُبُ
كنْ كيف شئتَ، ولا تَكِلْ أرواحَنا
للمستشار، فإن عدلكَ أخْصبُ

(1) ديوان حافظ جـ٢/ ص٢٠-٢١ قصيدة: حادثة دنشواي. نشرت في ١٩٠٦/٧/٢.

وافِضْ على (بُنْدر) إذا وليَ القـــضـــا
رفــقــاً، يَهَشُّ له القـــضـــاءُ ويطرب[1]

وربما هذا الخطاب هو ما دفع بعضهم _ مع استحسانه للقصيدة _ إلى القول: «لا غبار عليها عندنا سوى أن الشاعر قد أكثر فيها من تقبيل اليد التي تقيد وطنه بالسلاسل»[2].

ويتوالى التنديد بالاحتلال وآثاره التي شملت الميادين: الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، مجسداً بذلك «شكوى مصر» والمصريين، ومفنداً لآراء عميد الدولة الإنجليزية وتقاريره حول صلاح حال مصر ورفاهيتها بفضل الإنجليز، ففي ميدان الاقتصاد، يأتي هذا التحليل:

لقـد كـان فـينا الظلمُ فـوضى فـهُـذِّبَتْ
حـواشـيـه حـتى بات ظلمـاً مُنظَّمـا
عـــملتُمْ على عــزِّ الجـــمـــادِ وذُلِّنا
فـــاغليـــتُمُ طيناً وارخـــصـــتُمُ دمـــا
إذا اخْـــصَـــبتْ ارضٌ واجـــدبَ اهلُهـــا
فـلا اطلعتْ نبـتـاً ولا جـادَها السَّمـا
نَهَشُّ إلى الدينار حـــتى إذا مـــشى
به ربُّه للســـوق الـفـــاهُ درهمـــا
فـلا تحْـسِـبـوا في وفـرة المال - لم تُفِـدْ
مـتـاعـاً ولم تَعْـصِمْ من الفـقـر- مَـغْنمـا
فـإن كـــثـــيـــر المال - والخـــفضُ وارفٌ
قليلٌ إذا حلَّ الغـــلاءُ وخـــيَّـــمـــا[3]

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ص٢٤-٢٥ قصيدة: استقبال اللورد كرومر عند عودته من مصيفه، نشرت في ١٩٠٦/١٠/١٧.

(٢) محرر الجامعة: باب التقريظ والانتقاد. مجلة الجامعة، جـ٩/ السنة الخامسة ١٥ نوفمبر ١٩٠٦.

(٣) ديوان حافظ جـ٢/ ص٢٥-٢٦ قصيدة: شكوى مصر من الاحتلال. نشرت أول يناير ١٩٠٧.

هذا الظلم الاقتصادي «المنظم» – مع الإقرار بطرافة التعبير – أنجب الفقر والغلاء، مع خصب الأرض ووفرة الخير، وصنعه المحتل و«أحداثه»، عندما ملكوا «موارد العيش الرغيد» وتركوا للشعب البؤس والأنين، كما يؤكد حافظ في أكثر من موضع[1] وهي صور تدل على أن الغرب الأوربي لم يقصد من غزوه الشرق أن يظله بألوان حضارته العلمية – كما يدعي– بل قصد – في الأساس – استغلاله اقتصادياً، وهو استغلال «يتخذ من علم الغرب ومن أدبه ومن فلسفته وسيلة لإضاعة ما عند الشرق من ثقة بنفسه، ولإقناعه بأنه أصبح إلى أجيال عالة على الغرب لا سبيل له إلى الاستغناء عنه، وقد بلغ الغرب من ذلك أن أصبحت بلاد الشرق مقصورة على إنتاج الخامات التي تحتاج إليها الصناعة، قاصرة عن أن تنتج في ميادين العلم والأدب والفن شيئاً يذكر..» وربما كان الأساس المادي «هو الذي جعل أوربا تسمي حضارتها الحضارة الاقتصادية، وما جعل المبادئ الاشتراكية من فردية واشتراكية وشيوعية هي الأساس الذي يقوم عليه كل نضال في أوربا سواء في شؤونها الفكرية أو السياسية، والحافز الذي وجه الحضارة الغربية في غزوها الشرق غزواً يجعل الحضارة الغربية مرادفة للاستعمار في ربوعه»[2].

وتوازى مع «النهب» الاقتصادي المدبر، التآمر المحكم في ميدان التعليم، يقول حافظ عن «دانلوب» مستشار وزارة المعارف أو جبارها العنيد:

رمى (دارَ المعارف) بالرَّزايا
وجاء بكلِّ جبارٍ عنيدِ
يُدِلُّ بحولِهِ ويتيهُ تيهاً
ويعبثُ بالنُّهى عبثَ الوليدِ
فبدَّدَ شملَها واذالَ منها
وصاح بها: سبيلُكِ ان تَبيدي
هَبُوا (دَنْلُوبَ) أرْحبكمْ جناناً
واقدركُمْ على نزعِ الحُقودِ

(١) راجع: ديوان حافظ جـ٢/ ص٣٥، جـ ٢/ص١٠٦.
(٢) د. محمد حسين هيكل: الشرق الجديد، ص٦٦، ٥١.

فـــــــإنـا لا نُـطـيقُ لـه جـــــــواراً
وقـــــــد أودى بـنـا أو كـــــــاد يُودي
خُـذوه فـأَمْـتِـعـوا شـعـبـاً سـوانـا
بـهـــذا الـفـــضل والـعلم المفـــيـــد

وينتهي إلى أن أعظم إصلاح يمكن أن يقدمه الإنجليز للشعب المصري هو الجلاء، وبه يختتم «عهد المصلحين» العتاة، يقول متهكماً:

أذيقُـــونا الـرجـــاءَ، فـــقـــد ظمِـــئْنا
- بـعـــــهـــــد المصلحين - إلـى الـوُرودِ
ومُنُّوا بـالـوجــــود، فـــقـــد جـــهلنا
بـفـضل وجــودِكمْ - مـــعنى الوجـــود[1]

وإذا كان تنديد حافظ بمظالم الاحتلال موقفاً مبدئياً لديه، فإنه مع ذلك، لم يستطع أن يحسم تماماً موقفه من الإنجليز «إذ ظل مشوش الفكر أمام تلك القضية، وهذه هي النتيجة المنطقية للتربية الفكرية في المرحلة التي كونت رؤيته السياسية، على يد الأستاذ الإمام ومريديه من رجال السياسة في هذا العصر، الذين التقت نظرتهم مع نظرة فريق آخر من كبار الملاك الممثلين بحزب الأمة، فرأوا أن الاحتلال يمكن أن يكون أقل ضرراً من السلطة المستبدة التي كان الخديو يحاول استعادتها والانفراد بها..»[2] أضف إلى ذلك أن ظروف خفض العيش، والحاجة إلى أمن الوظيفة، كانت تضطره إلى مهادنة الجميع بما فيهم الإنجليز، فبعد فترة عصيبة من حياته يعين بدار الكتب الخديوة عام ١٩١١، ويمنح رتبة البكوية من الدرجة الثانية عام ١٩١٢[3] وفي الوقت نفسه يعزل الإنجليز عباساً ويولون حسين كامل سلطاناً على مصر (١٩١٤)، وهنا نجد حافظاً يستقبل السلطان بالتهنئة والحث على موالاة الإنجليز ومهادنتهم:

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص٣٢-٣٤ قصيدة: استقبال السير غورست - دانلوب: عمل مستشاراً للمعارف المصرية (١٩٠٦-١٩١٩) وكان من أهم أسباب تأخر التعليم في مصر على عهد الاحتلال.

(٢) علي البطل: شعر حافظ إبراهيم، دراسة في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي. مجلة "فصول" - المجلد ٣ العدد ٢ يناير/فبراير/مارس ١٩٨٣، ص٨٥.

(٣) أحمد أمين: مقدمة ديوان حافظ إبراهيم، ص١٥.

ووالِ القومَ إنهم كرامٌ

ميامينُ النَّقيبةِ أين حَلُّوا

لهم مُلْكٌ على التاميز أضحتْ

نراه على المعالي تستهل

فإن صادقتَهُم صدقوكَ وداً

وليس لهم إذا فتشتَ مِثْلُ

وإن شاورتَهُمْ والأمرُ جِدٌّ

ظفرتَ لهم برأيٍ لا يَزِلُّ

وإن ناديتَهمْ لبَّاكَ منهمْ

أساطيلٌ وأسيافٌ تُسَلُّ[1]

قد نجد مثل هذا الموقف «المتورط» في الإشادة بالإنجليز يتكرر في قصائده بمناسبة تتويج الملك إدوارد السابع[2] وفي رثاء الملكة «فيكتوريا»[3] وفي مقدم المعتمد البريطاني «مكمهون»[4]، لكن سورة الأحداث في مصر ، بدءًا من ثورة ١٩١٩، واقتراب الشاعر من الإحالة على المعاش، وتساقط قيود الوظيفة، جعلته ينطلق – مرة أخرى – بشعر حماسي ملتهب ضد الإنجليز مؤيداً الثورة والنضال، ومحذراً من الحياد الكاذب، ويخص الإنجليز بالخطاب:

أبعد حيادٍ لا رعى اللهُ عهدَه

وبعد الجروح الناغراتِ وئامُ؟

(١) ديوان حافظ جـ١/ ص٧٠ نشرت في يناير ١٩١٥.

(٢) المصدر السابق جـ/ ١٨-٢٠ وتولى إدوارد السابع الملك سنة ١٩٠١.

(٣) السابق جـ٢/ ص١٣٦-١٣٨ . توفيت سنة ١٩٠١.

(٤) السابق جـ٢/ ص٨٢-٨٣ . نشرت سنة ١٩١٥.

- ومع ذلك لم يصل حافظ يوماً إلى الدرجة التي ركبها شاعر مثل احمد نسيم (١٨٨٠-١٩٣٨) من حيث الجهارة بالموالاة للإنجليز ومدحهم.

- راجع مثلاً قصائده في رثاء الملكة فكتوريا، وفي تهنئة ملك الإنجليز بتتويجه إمبراطوراً للهند، وفي وداع كرومر، وفي الأخير يقول: يا منقذ النيل لا ينسى لك النيل يداً لها من فم الإصلاح تقبيلُ

- ديوان نسيم جـ١/ ص١٠٣، ١٠٨، ١١٤.

إذا كـــان في حـــسن الـتـــفـــاهم مـــوثـنا

فليس عـلى بـاغي الحــــيــــــاة مَــــلامُ

....

حَــوِّلوا النيلَ واحـــجُــبــوا الـضــوءَ عنا

واطمِـسُوا النجمَ واحـرمـونا النَّسِـيـمَـا

واملئـــوا الـبـــحـــرَ إن أردتُمْ ســـفـــيناً

واملـئـــوا الجـــوَّ إن أردتم رُجُـــومـــا

إننـا لن نَـحـــولَ عن عـــهـــدِ مـــصــــرِ

أو تَـرَوْنا في التُّــرْب عظمــاً رَمـــيـــمـــا

فـــاتَّقُـــوا غــضــبــةَ الـعـــواصفِ إني

قــد رأيتُ المصـــيــرَ أمـــسى وَخـــيــمـــا[1]

إن «السـيـاسـيـات» أبرز أبواب ديوان حـافظ، ابن زمـانه وابن وطنه، في الجـمع بين الأشتات في السياسة والوطنية، وأشعاره في مآسي البلدان من الشرق والغرب لم تكن إلا صدى للعواطف المصرية في ذلك الحين، وهي التي جعلته شاعر النيل وشاعر الشعب، ولم تكن مداراة حافظ للاحتلال إلا لوناً من السياسة الوقتية، «أما ضمير حافظ فهو ضمير الشاعر الذي يدرك في سريرة وطنه ما يدرك سائر الناس»[2].

لم ينقطع التنديد بالوجه الاحتلالي للغرب لدى الأجيال التالية، وإن ظل أكثر بروزاً لدى جيل السابقين من المحافظين، فالأحداث الدامية (مثل حادثة دنشواي وثورة ١٩١٩)

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص١٠٦، ص ١٠٨-١٠٩ من قصيدتين بعنوان واحد: إلى الإنجليز. نشرت الأولى في مارس ١٩٣٢، والثانية في ابريل ١٩٣٢.

- ويتأكد هذا الموقف العاصف في مقطوعاته وقصائده: إلى المندوب السامي، الأخلاق والحياد، ثمن الحياد، الحياد الكاذب، الامتيازات الأجنبية. راجع الديوان جـ٢/ ص١٠٦-١١١.

- كما يتأكد موقفه من الاستعمار الغربي عموماً في قصيدته عن: حرب طرابلس جـ٢/ص٦٦-٦٩، وفي: منظومة تمثيلية جـ٢/ ص٦٩-٧٦، وفي تمجيده لزعماء التحرر الوطني: مصطفى كامل جـ٢/ ص١٤٩-١٥٠، ص١٥١-١٥٥، سعد زغلول جـ ٢/ص٢١٨-٢٢٣، جـ١ / ص١١٠-١١٣.

(٢) زكي مبارك: حافظ إبراهيم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (٣٥٠) ١٩٧٨، ص٨٦.

اتجهت إلى الفعل السياسي مع ظهور المعاهدات والوعود والتصريحات التي تلوح بالاستقلال ورفع الحماية الإنجليزية، ومن هنا يفسر علي الجارم تكالب الغرب على الشرق العربي، واحتلال أراضيه ونهب خيراته تفسيراً يتفق مع «نظرية التآمر» للغرب على العروبة والإسلام، ويقرأ على أساسها واقع الحال، ويعود بالصراع الدائر إلى جذور قديمة، تتمثل في الثأر الراسخ في نفوس الغربيين، منذ انتزع القائد المسلم طارق بن زياد أعز أجزاء أوربا القديمة (الأندلس) وضمها تحت لواء الإسلام:

تنمَّرَ الغربُ واحمرّت مخالبُهُ
وارهفت نابَهـا للفتك ذُؤبانُ
ثاراتُ طارقٍ الأولى تُؤَرِّقُهم
وما لما تتركُ الثاراتُ نسيان
تيقّظ الليثُ ليثُ الشرق محتدماً
فارتجَّ منه الشرى واهتزَّ خَفّان
غضبانَ ردَّ إلى اليافوخ عُفْرتَه
ومن يصاولُ ليثاً وهو غضبان؟
لقد حميْنا أباةَ الضيمِ حَوْزَتَنا
من أن تُباح، ودِنَّاهم كما دانوا[1]

وإذا كان هناك تراث طويل من الشك في هذا الغرب _ وهو شك في محله _ فقد أذاقنا مرارة الاحتلال، ومازال مستمراً في محاولات السيطرة علينا وعلى العالم، لكن هذه المحاولات - إذا أمكن الاستدراك - «لا تنجح إلا في نقاط الضعف على سطح كوكبنا الأرضي، وأحسب أن من أشد مظاهر الضعف أن نستسلم لفكرة المؤامرة الغربية ضدنا نحن بالذات»[2] إذن لا يكفي الاستسلام إلى «قدرية» الغرب المتآمر/ المتنمر، دون تحصين «الحوزة» بما ينبغي من وعي وعمل وتقدم.

---

(١) ديوان علي الجارم، ص٨٤-٨٥ قصيدة: العروبة.

الشرى: طريق الأسود، خفان: الملك، عفرته: بمعنى لبدة الأسد.

(٢) د. احمد ابو زيد: الغرب ذلك المتامر الأزلي. ضمن: الإسلام والغرب، ص١٤.

لكن الجارم يؤكد هذا التوجه بشاهد من التاريخ الحديث، بانت فيه مخاوف الغرب من نهضة الشرق العسكرية، كما تمثلت في صعود جيش مصر بقيادة إبراهيم باشا (١٧٨٩-١٨٤٨) ابن الوالي المؤسس للنهضة الحديثة (محمد علي باشا)، فقد تمكن هذا البطل الشرقي من هزيمة العثمانيين في معركة «نصيبين» سنة ١٨٣٩، وفضلاً عن فزع «الباب العالي» في تركيا، فإن دول أوربا الغربية اتخذت موقفاً رافضاً ومتآمراً ضد الجيش المصري، وهنا يبرز السؤال الساخر عن المغتصب الحقيقي والطامع الحقيقي في هذه اللعبة الدولية الخطيرة، ويكشف النقاب عن «سياسة حقد» قديم:

ويوم «نصيبين» التي قام حولها
بنو التركِ والألمانُ حُمْرَ المخالبِ
عَلاها فتى مصرٍ بضربةِ فيصلٍ
ولكنها للنصر ضربة لازب
فريعَ لها البوسفورُ وارتج عرشهُ
وصاحت ذئابُ الشرِّ من كل جانب
أبى الغربُ أن تختالَ للشرق رايةٌ
وأن يقفَ المسلوبُ في وجه سالب
أيُدْعى سليلُ الشرق للشرق غاصباً
ومغتالُه في الغرب ليس بغاصب؟!
سياسةُ حقدٍ اين من نفثاتها
لعاب الأفاعي أو سموم العقارب؟[1]

هذه السياسة أشد ضراوة من سموم الأفاعي والعقارب، تستحيل بعد سنوات طويلة «معاهدة ١٩٣٦» أو «معاهد الصداقة والتآخي» كما دعاها الجارم وتصورها سبيلاً لرفع الظلم عن أعناق العباد، وتمزق بها مصر (وزعيمها النحاس باشا) «الغمائم والكماما»، وهكذا:

---

(١) ديوان علي الجارم، ص٤٢- ٤٣ قصيدة: إبراهيم بطل الشرق - علاها: استولى عليها، لازب: ثابت.

ونالت مصرُ الاستقلالَ طلقاً
وطوّحت المقاودَ والخطاما
وصار القولُ في جهرٍ حلالاً
وكان الهمسُ في سرٍّ حراما [1]

أما الامتيازات الأجنبية فلم يقض عليها، وبقيت كما القيد يكبل حركة المجتمع، ويعتصر ثروة الوطن عن طريق تسلل الأجانب إلى كل الموارد الاقتصادية المهمة، تحت مظلة المحاكم المختلفة، فلم تقم للعدل ميزانًا، واستغل هؤلاء الأجانب عناصر الطيبة في الشعب المهضوم حقه، الذي أكرمهم «مجاملة وودا» واعتبرهم ضيوفاً «لهم حق النزيل إذا أقاما»، لكن هؤلاء الأجانب فقدوا كل إحساس بالوفاء والمروءة «ولم يدعوا لموطننا زماما»، لهذا كله ثار فخري أبو السعود عليهم، وهو مازال دارساً في حاضرة الإنجليز، وكيف لا يثور، وقد قالت له زميلته الإنجليزية في صراحة: «إن الإنجليز لا يحبون الأجانب بعامة لأنهم يعدون أنفسهم سادة العالم»[2] وكأنه رد فعل لهذا كله، جاهر بأن الإنجليز في مصر «أعداء لا أضياف» وهذا عنوان القصيدة التي بعث بها إلى مجلة الرسالة (نشرت عام ١٩٣٤)، يقول:

---

(١) المصدر السابق ، ص٥٤٥ قصيدة: معاهدة ١٩٣٦ . نشرت بمجلة دار العلوم عام ١٩٣٧.
- سمي زعيم حرب الوفد أنذاك مصطفى النحاس باشا هذه المعاهدة "معاهدة الشرف والاستقلال" وأمام ضغط الشعب المصري وحنقه عليها اضطر النحاس إلى أن يعلن إلغاء هذه المعاهدة سنة ١٩٥٠، بعد ظهور زيفها وخطورتها.
- راجع: مصر بين ثورة ١٩١٩ وثورة يوليو ١٩٥٢: عبدالرحمن الرافعي. مركز النيل للإعلام - ص٢٧-٣٥.
- يحمل الشاعر إبراهيم بديوي (١٩٠٣-١٩٨٣) على المعاهدة وإنجلترا، بلغة سياسية مباشرة - وهو مثال من امثلة - فيقول:

هذي المعاهدة العقيم استنفدت
أغراضها لم تبق منها باقية
يا دولة السكسون لا تتصنعي
حججاً كسيحات المفاصل واهيه
فيم انفردت؟ ومن أقامك في ربو
ع الشرق حارسة لها أو حاميه

ديوان "البديويات" جـ٢ . المطبعة اليوسفية - طنطا ١٩٥٤.

(٢) الرسالة، العدد (٣٦) ١٩٣٤/٣/١٢ مقال لفخري ابي السعود بعنوان "تعد تنويبي". وراجع: فخري أبوالسعود حياته وشعره: عبدالعليم القباني. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ص٤٣.

فضوليون انتم لا ضيوفٌ

ثَقُلتم في منازلنا مُقاما

وما اموالكم إلا بلاءٌ

تسرّب في دم الوادي سماما

وداء في مفاصله عياء

مشى يبري المفاصل والعظاما

مُصابُ النيل انتم لو علمتمْ

واوّلُ راشقٍ فيه السهاما

ولولاكم لما امسى اسيراً

مَهيضاً في الحوادث مُستضاما

ثم يتجه بالخطاب إلى أبناء مصر، محرضاً على هؤلاء السادة الثقلاء وبغيهم، ومحذراً من الانخداع بأكاذيبهم، كما دعا إلى العمل على شل أيديهم عن اقتصاد البلد، والقضاء على الامتيازات الجائرة وتحطيم قيودها:

بني مصر! بغى اللؤماءُ بغيًا

علام نطيق بغْيَهم علاما؟

همُ الأعداء لا الأضيافُ فينا

فلا نخدع بمكذوب الأسامى

اخو الإفرنج إن تكرمِه يشمخْ

عليك وإن تقوِّمه استقاما

اشِلُّوا عن تجارتنا يديهمْ

فقد ملكوا بها منا الزماما

وقدُّوا عن معاصمنا امتيازاً

يكبِّلنا به القوم اهتضاما

ولم ارَ مثله ذلاً وعاراً

وغبنا للعدالة واختراما

أذاقـــونا المذلة في حـــمــــانا
وإن نصــمت أذاقــونا الحِــمـــامــا[1]

ومن المنطلق ذاته، الحنق على المحتل، وكشف مساوئه، وبث روح الهمة في نفوس المصريين، والاعتداد بالنفس للنهوض من جديد، وأخذ العبر من دروس التاريخ، ينظم أبوالسعود قصيدته «يوم التل» في ذكرى الاحتلال الإنجليزي لمصر ليكسر بها حاجزاً نفسياً تمثل في الشعور بالخزي والعار والاستحياء لدى كثير من المصريين لأن الهزيمة أصابتهم في ذلك اليوم، والأسف لذكرى الثورة العرابية لأن الاحتلال الإنجليزي أعقبها. لكن الشاعر ناظر إلى معركة التل الكبر (١٨٨٢) من منظار آخر، يقول في تقديم القصيدة: «وقد نظمت قصيدتي قصد القضاء على توهم العار في هذه الذكريات وإبراز مواضع الفخر في تلك الحوادث والوقائع. وأقل ما في تلك الذكريات من مواضع الفخار أن الثورة كانت أول مظهر صحيح للقومية المصرية التي تنبهت في العصر الحديث، وأن موقعة التل كانت أول معركة قام فيها جيش مصري صميم بالدفاع عن أرض مصر، وأن المصريين فيها كانوا ينازلون أكبر قوة استعمارية عرفها التاريخ، وأن الإنجليز لم يطمئنوا إلى منازلة المصريين ولم يحرزوا عليهم النصر إلا بعد أن استعانوا بكل حيلة».

إذن، لم يكن يوم خزي وعار، بل على أبناء اليوم أن يتخذوه يوم عزة وفخار:

ولم أرَ يوم التل عــــاباً وســـبــــةً
ولـم أره إلا أغــــــرَّ ممجــــــــدا
أنخـــجلُ إن قـــمنا نذودُ عن الحـــمى
ويســـحبُ أذيالَ الفـــخــار من اعـتــدى؟
تدفق من عـــبـــر المحـــيط مـــهـــدداً
فـــمـــا حـــفلتْ آباؤنا من تـهـــددا
أبوا أن يـدينوا لـلمـــغـــالب عن يدٍ
وتلقي مـــصـــر في الحـــوادث مـــقـــودا

(١) ديوان فخري أبو السعود، ص ١٠٠-١٠١.

والقصيدة معرض لتفاصيل ذلك اليوم المشؤوم، فيقابل الشاعر بين الوقائع البطولية لجيش مصر ومخازي الاعتداء الإنجليزي، فقد أحال الإنجليز الإسكندرية ذلك «الثغر الأمين» «جحراً مخرباً» بعدما صب على أهلها العزل «مارج النار» فأحرقها، لكنه يعجز عن اقتحام التحصينات المصرية بكفر الدوار، وخوفاً من تجدد هزيمته في الغرب المصري (هزيمة الإنجليز في رشيد ١٨٠٧) تسلل من الجانب الشرقي للبلاد، تساعده «خيانات اللئام» وارتكب من الجرائم ما يندى له جبين الإنسانية، لكن لا يأس ولا استسلام، فالمحتل راحل وإن طال المدى:

وساق على الأحرار بالتل سِفلةً
اتى بهم من كل فجٍّ وأعبدا
خميسٌ يسير العار في خطواته
وتتبعه الأوباءُ في حيثما اهتدى[1]
ولولا جنودُ الإثم تدفع دونه
لما مدَّ رجلاً للقتال ولا يدا
كذلك كانت في السياسة حالُه
وفي الحرب لم يبلغْ به النبلُ مقصدا
وما نال إلا بالجريمة مغنماً
ولا سَلّ إلا في الظلام مهندا
رويدكَ لا تحمدْ مقامَكَ بيننا
ولا تحسبنْه ما اقمتَ مُمهدا!
كما جئت في داج من النحس قاتم
سترجع في داج يُغشّيكَ اسودا

اما أحمد عرابي، فسوف تذكره مصر، عندما يحين عهد الحق والمجد والثورة:

عسى ذكرُنا رغم الهزيمة احمداً
سيبعثُ فينا للغنيمة احمدا[2]

(١) تفشت الأوباء في مصر عقب دخول الجيش الإنجليزي.
(٢) ديوان فخري ابو السعود ، ص٧٧-٨٠.

وبالفعل، ما إن يقترب النصف الأول من القرن العشرين من نهايته، حتى تتجدد صيحات التنديد بالاحتلال وجرائمه، ويبزغ تيار شعري ثائر، ساخط على حكم الحديد والنار، ولم يعد يقوى على السكوت أو المداراة أو المهادنة، ولأن البكاء لم يعد يجدي «فلن يفل الحديد غير الحديد»، وهكذا دوت قصائد كمال عبدالحليم (١٩٢٦-٢٠٠٤):

لم نعد نقوى على النظرة للمستعمرِ
وهو يختال بوادينا الخصيب الأخضر
متخماً تملأ عينيه رؤى المستهتر
بينما نحيا على الدمع وخبز اسمر
وإذا لم نقض في يوم الوباء الأصفر
كان حتف الحر في يوم الرصاص الأحمر
كم وعود قالها الصمت، ولم يتذكر
لم نذق فيها سوى الوهم المميت المسكر
إننا ضقنا بكل منوم ومخدر
إننا نقوى، أجل نقوى على المستعمر
حينما نجمع في الثورة كل تذمر[1]

هذه القصيدة وغيرها من قصائد «إصرار» تعد - بهمها السياسي الواضح ولغتها القريبة الثائرة _ فاتحة لعصر جديد «نما على مهل، خلال الحرب العالمية الثانية، ليتحول مع نهايتها إلى نضال علني يدعو إلى تحرير الوطن والمواطن على السواء، وبلغت الحركة قمتها بتأليف «اللجنة الوطنية للطلبة والعمال» والتقت فيها الطبقة العاملة مع الطبقة المثقفة، من أجل استقلال يجعل الوطن لأبنائه جميعاً وليس لحفنة محدودة من الناس»[2].

(١) ديوان "إصرار" مطبوعات الغد ١٩٨٣، ص٥٤-٥٦ قصيدة: معسكرات.
- صدرت الطبعة الأولى من "إصرار" عام ١٩٥١، وصودرت قبل توزيعها بأمر النيابة والقضاء، واعتبرت السلطات قصائد الديوان دعوة صريحة لقلب نظام الحكم.

(٢) د. الطاهر احمد مكي: الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته. دار المعارف ، ط(٤) ١٩٩٠، ص١٤٤.

ثانياً: الغرب والحرب

إن القفز فوق هضاب التاريخ قد يفيد في رصد علاقات المد والجزر بين الشرق والغرب، وقد يظهر لنا - في القراءة الأولى - أن تاريخ العالم هو تاريخ المواجهة بين شرقنا وغربهم، أيًا كان هذا الشرق أو ذلك الغرب، «ولكن قراءة أخرى للتاريخ تكاد تجعل من تاريخ العالم تاريخ الحروب الأوروبية»[1] وقد تغني في هذا السبيل بعض الأمثلة من العصر الحديث: فقد استمرت الحروب بين إنجلترا وفرنسا منذ غزو النورمانديين لإنجلترا في سنة ١٠٦٦م وحتى هزيمة نابليون سنة ١٨١٥م حتى استقر في الأذهان الثأر التاريخي بين الأمتين الفرنسية والإنجليزية، وكذلك استمرت المنافسة بينهما خلال الفترة الاستعمارية. وهناك ثأر تاريخي آخر بين الألمان والفرنسيين، فنابليون مزق الولايات الألمانية وأعاد تشكيلها في بداية القرن التاسع عشر، حتى ثأرت بروسيا لنفسها وللعنصر الألماني سنة ١٨٧٠م وهزمت فرنسا واحتلت الألزاس واللورين وتستعيدهما فرنسا في الحرب العالمية الأولى، ثم يعود الحديث من جديد عن حرب ثأرية بين الشعبين في الحرب العالمية الثانية، وهناك الصراع المستمر بين إسبانيا والبرتغال، فضلاً عن حرب الإنجليز ضد الإسبان والمنافسة بينهما في السيطرة على البحار. واستمرت حروب نابليون في أوربا منذ الثورة الفرنسية حتى معاهدة فيينا سنة ١٨١٥م، وهناك الحروب الطويلة بين روسيا وبولندا، وبين بولندا وألمانيا، أما تاريخ البلقان فهو تاريخ التجزئة والحروب.

وشهد القرن العشرون حربين عالميتين، هما عالميتان اسماً، ولكنهما في الأساس غربيتان، فالحرب الأولى (١٩١٤-١٩١٨) نشبت بين ألمانيا من جهة وفرنسا وإنجلترا من جهة أخرى ودفعت إليها دول أخرى، والحرب الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) نشبت بين قوات المحور ألمانيا وإيطاليا واليابان من جهة والحلفاء فرنسا وإنجلترا وروسيا وأمريكا والصين من جهة أخرى، وهكذا فقد أمضى الغرب جزءاً كبيراً من تاريخه الحديث في حروب مستمرة بين بلدانه وشعوبه «ولم تكن حروبه مع الشرق سوى ملحق قصير نسبياً أضيف إلى سجله الطويل في الحروب الأوروبية»[2]

---

(١) د. حازم الببلاوي: نحن والغرب، ص١٧.

(٢) المصدر السابق، ص١٩ وراجع: تاريخ أوربا في العصر الحديث (١٧٨٩-١٩٥٠): هـ.ا.ل. فشر، تعريب أحمد نجيب هاشم ووديع الضبع. دار المعارف ط(٩) ١٩٩٣.

هذه الحروب، على الرغم من وضوح آثارها المادية على الإنسان والعمران، فإنها في البدء صدام إرادات ونزعات، وبعبارة أخرى «صراع حضاري وفكري بلغ حده الأقصى من التوتر والعنف فصار عصياً على الحوار ولغة الجدل المنفتح، لذلك لابد لهذا الصراع من أن يأخذ مداه على الأرض، وأن يعبر عن نفسه بطريقة أخرى، مدمرة وفاجعة، وحين يعجز الحوار العميق عن استيعاب نقاط الخلاف والتعارض بين حضارتين، وحين يصل الصلف بإحداهما إلى اقصاه، فلابد للأرض من أن تتسع لشظايا هذا الصراع الدامي بينهما»[1].

وكما تفضي هذه القراءة إلى أن الحرب الحديثة صناعة غربية بامتياز، فإنها تدل على أن الشرق العربي قد اصطلى بشظايا منها، وعلى وجه أخص من الحربين العالميتين: الأولى والثانية، وطالت كل جوانب الحياة فيه، وإذا كانت الحرب الأولى قد شغلت الشاعر الحديث، فإن الثانية احتلت مساحة أوسع من الجدل الفكري والشعوري لديه.

حينما شبت نار الحرب الكبرى _ وهكذا كانت تعرف حتى نشوب حرب ١٩٣٩- بإعلان النمسا الحرب على صربيا في ٢٨يوليو ١٩١٤، بعد مقتل ولي العهد النمساوي في سراييفو، كان علي الجارم من أسبق من ثارت شاعريتهم، فنظم قصيدة «الحرب» في السنة ذاتها، يبدؤها باستفهام الفجيعة والاستنكار ممن سلب الأمن من الأعين والنفوس المطمئنة، وذبح السلام، ورمى بالشوك في مضجعه، إنه جبار الغرب العاتي، الظامئ إلى دم القتلى، وهو الغرب الذي «تطربه الحرب»:

طاحتْ بأهل الغـــــرب نارُ الوغى
وهبَّت الريحُ بهم زَعْـــــزعـــــا
يجـــمـــعُـــهمْ جـــبّـــارهُمْ عَنْوةً
وإنما للمـــوت من جـــمَّـــعـــا!
يحـــســـو دَمَ القـــتلى، فَـــأظْمِئْ به
وينهشُ اللحمَ، فـــمـــا اجْـــشَـــعـــا!

---

(١) علي جعفر العلاق: البنية الدرامية، دراسة في قصيدة الحرب. فصول المجلد ٧، العدد ١، ٢ - اكتوبر ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧، ص٤٠.

لم يخفه رمحٌ ولا مُرهفٌ
فاتّخذَ المنطادَ والمدفعا
قد غصّت الأرضُ باشلائهمْ
واصبح البحر بها مُترعا
كانما في صدرهمْ غُلّةٌ
ابتْ بغير الموت ان تُنْقَعا
كانهمْ والنارُ من حولهمْ
جنٌ تَآلَوْا ان يَبِيدوا معا

هذا الموت الذي يتردد بمفرداته (الردى، الهلاك،القتل، ...) ولوازمه (الدم،النهش، السيف، السلب، النار، المدفع، ...) يحاول الجارم الإمساك به وتجسيده في حكاية فارس غربي مقتول، مثالاً للضحايا الكثر الذين ماتوا بلا قبر، وذهبوا بلا وداع، راصداً ما تعرضت له أولى المدن البلجيكية (ليج، نامور) من تخريب بمدافع الألمان، ويؤازر باريس في «عسرتها» وغمتها فقد كادت تسقط في أيدي الألمان في أوائل الحرب، لكنه يؤمن أن «غاية العارض أن يُقشعا»[1] ثم يذهب إلى تمجيد الجيش الإنجليزي وحضه على الثبات والوثوب، وهو «جحفل ما ضمَّ رعديداً ولا إمَّعا» بل ضم جنوداً تتصف بالطول والخفة والسرعة و«كل ذي مِرَّة منجردٍ أروعا» وهي أوصاف عتيقة – والعتق قدم وحرية وجمال – التمسها الشاعر ليس لحرب السيوف والرماح، وإنما لحرب المدفعية والغواصات! وتصل المبالغة – العتيقة – أقصاها عندما يصف الجندي الإنجليزي بقوله:

لو مادت الأجبالُ من تحته
اوخرَّت الأفلاكُ ما زُعْزعا[2]

---

(١) بدأت ألمانيا في تنفيذ خطتها لغزو فرنسا، وبعد أن كادت تسقط العاصمة الفرنسية اضطرت إلى سحب ثلثي قواتها، عندما طوقت روسيا القوات الألمانية في روسيا الشرقية، ورغم انتصارها على الروس، إلا أنها هزمت أمام الفرنسيين في معركة المارن الأولى سبتمبر، وكتب الخلاص لباريس. راجع: فشر: تاريخ أوربا في العصر الحديث (١٧٨٩–١٩٥٠)، ص٤٩٦–٤٩٨.

(٢) ديوان علي الجارم، ص ٢٤٦–٢٥٠.

ويتوقف حافظ إبراهيم عند مقدمات الحرب وآثارها على مصر، فيحمل على «غليوم الثاني» (إمبراطور ألماني)، منكراً عليه إثارته للحرب وما ارتكبه فيها من الفظائع، وأظهرها - في نظر حافظ - تخريب الآثار الحضارية في فرنسا وغيرها باستخدام المدافع والطائرات، فأي فخر ممكن أن يدعيه هذا المخرب؟ وإلى أي نصر قاد شعبه؟ وحصاد النصر - إن تم - وأد السلام وخراب المعمور:

إن كنتَ انت هدمتَ (رِمْسَ) فـإنـه
اودى بمجـدك ركنُـهـا المَوْهونُ
لم يُغنِ عنها معـبدٌ خـرَّبتـه
ظلمـاً ولـم يُمْسِكْ عنـانَكَ ديـن
لا تحْسبنَّ الفـخـرَ مـا احـرزْتَه
الفـخـرُ بـالـذكـر الجـمـيل رهـين
قـد كـان في (برلينَ) شعـبُك وادعاً
يستعمـرُ الأسـواقَ وهـي سكون
فُـتـحتْ له ابوابُهـا، فسبيلُها
وقفٌ عليـه، ورزْقُـه مضـمـون
فـعـلامَ ارهقتَ الـورى وأثرْتَهـا
شعـواءَ فيـهـا للهـلاك فنون؟
تاللهِ لو نُصـرتْ جيـوشُك لانطوى
اجلُ السـلام وأَقْـفـرَ المَسْكون
ويلٌ لمن يستعـمـرون بلادَه
القـحْطُ أيْسـرُ خَطبِـه والهُـون[1]

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص٨٤-٨٥ قصيدة: إلى غليوم الثاني إمبراطور ألمانيا.

- نشرت في يناير ١٩١٥ . رمس: مدينة فرنسية مشهورة بكنيسها التاريخية، وقد خربها الألمان بمدافعهم، ثم جددت بعد انتهاء الحرب.

وتمخضت الحرب العالمية الأولى عن سقوط الخلافة الإسلامية، بعد أن اتصلت حلقاتها خلال ثلاثة عشر قرناً ونصف القرن، واتخذت مصر مركزاً للقواعد الشرقية، وتكلفت من مؤن الحرب وأعبائها ما نهبت به الغلات والدواب، وتسابق رجال الإدارة في جباية الأموال والتبرعات إرضاء للسلطات الإنجليزية، حتى أصبحت مصر ثاني بلاد العالم في ترتيب ما جمع منها، وأعلنت الحماية البريطانية على مصر، وعزل الإنجليز عباساً وولوا عمه حسين كامل سلطاناً [1]، وإذا كان حافظ قد دعا السلطان الجديد إلى موالاة الإنجليز [2]، فإن الحيرة قد استبدت به في مسألة الحماية والفرق بينها وبين الاحتلال، ولا بأس من أن تتحول الولاية إلى سلطنة، لكنها في حاجة إلى إصلاح وحرية حقيقية وتعليم منظم، وهو رجاء يتوجه به إلى معتمد بريطانيا الجديد السير مكماهون:

أيْ (مكمهونُ)! قدِمْتَ ... بالقصْدِ الحميدِ وبالرعايةْ

ماذا حملتَ لنا عن ... المَلكِ الكبيرِ وعن (غِرايه)؟

أوْضِحْ لمصرَ الفرقَ ما ... بين السِّيادة والحمايه

وازِلْ شكوكاً بالنفو ... س تعلَّقَتْ منذ البدايه

اضْحَتْ ربوعُ النيـ ... ـل سلطنةً، وقد كانت ولايه

فتعهَّدُوها بالصلا ... ح، واحْسِنوا فيها الوصايه

نرجو حياةً حرةً ... مضمونةً في ظلِّ رايه

(١) راجع: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر جـ٢/ ص٣-١٠.

(٢) راجع: ص ١٣٨ - ١٣٩ من الكتاب.

ونـرومُ تـعـلـيـــــــــمـــــــــأ يـكـو

ن لـه من الـفـــــوضَى وقـــــايـه[1]

وفي الذكرى الأولى لقيام الحرب (يولية ١٩١٥)، تأتي قصيدته «الحرب العظمى»، ناعياً فيها حضارة الغرب، ومدنيته «الخرقاء» التي أحالت النعمة إلى نقمة، فسخرت العلم للإهلاك والتدمير، وأوجدوا المخترعات المهلكة مثل الغواصات والطائرات، كما استخدموا المواد الكيميائية الخطرة والغازات السامة، وإذا كان هذا هو عصر العلم، فإنه أول الرافضين له:

لا همَّ إن الـغــــرب اصــــبح شــــعـلـةً

من هـولـهـــا أمُّ الـصـــواعقِ تَفْــرَقُ

الـعلمُ يُذْكي نـارَهـا، وتـثـــيـــرُهـا

مــــدنيّــــةٌ خـــرقـــاءُ لا تتــرفَق

ولـقــد حــســبتُ الـعلمَ فـينا نعـــمــةً

تـاسـو الـضـعـيفَ ورحـمـــةً تتـدفق

فــــإذا بنعـــمـــتِـــه بلاءٌ مــــرهقٌ

وإذا بـرحـــمــــتـــه قــضــاءٌ مُطْبق

عَـجَـزَ الرمــاةُ عن الرمــاة فــارسلوا

كِـســفــاً يموجُ بـهــا دُخــانٌ يَخْنُق

وتـنابَلُوا بـالـكيـمـــيــاءِ فــاسـرفـوا

وتـســاجَلُوا بـالـكهـرباء فَــاغْـرقـوا

إن كـــان عــهــدُ الـعلمِ هذا شـــانُه

فــينا فــعــهــدُ الجــاهليــةِ أرْفق[2]

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص٨٢ قصيدة: إلى معتمد بريطانيا في مصر

– غرايه: يريد السير إدورد غراي، وزير خارجية إنجلترا إذ ذاك.

(٢) ديوان حافظ جـ٢/ ص٨٦ لاهم: أي اللهم، تفرق: تفزع، الكسف: قطع السحاب، التنابل: الترامي بالنبل

– أما الآثار الاجتماعية للحرب، فيمكن تلمسها عند شاعر محافظ مثل محمد عبد المطلب (١٨٧١–١٩٣١) الذي كتب قصيدة عينية في الحرب والغلاء بمصر وحال موظفي الحكومة سنة ١٩١٨

انظر: ديوان عبد المطلب، شرح وتصحيح إبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي. مطبعة الاعتماد – القاهرة ط (١) د.ت ، ص ١٢٦–١٢٩.

يتقاطع شوقي مع حافظ في رؤيته للحرب «العظمى» فيرصد نزعة السيطرة المبكرة عند الألمان، والتركيز على جنايات الحرب وآثارها وأخيراً النقمة على العلم المدمر ومنتجاته. ففي إرهاص مبكر بخطر الحرب، يحمل شوقي علي غليوم الثاني (١٨٥٩-١٩٤١) بمناسبة خطبته عام ١٩٠٦ وما كان لها من أثر سيئ، والأزمة السياسية التي أوشكت تسبب حرباً أوربية، فقد استفزت الإمبراطور الألماني سيطرة الفرنسيين الاقتصادية على المغرب، فدعا إلى عقد مؤتمر دولي (١٩٠٦) تحول إلى صراع دبلوماسي بين فرنسا وألمانيا، لقيت كل دولة منهما التأييد من حليفاتها، وفي هذا المؤتمر ظهر احتمال قيام حرب بين ألمانيا وكل من: فرنسا وبريطانيا وروسيا، وبحث العسكريون الخطط المحتملة [1]، إزاء هذا كله يتوجس الشاعر من أحلام غليوم وأطماعه، ويفتش عن المسلمين في هذا الخطب الجليل:

يـاربِّ مـــــا حكـمُكَ مـــــاذا ترى
فـي ذلك الحـلـم العـــريض الـطويلْ؟
قـــد قـــام غلْيــومُ خطيــبــاً فـمــا
أعـطـاكَ مــن مُـلـكـك إلا الـقـلـيـل
قـــد ورث العـــالمَ حـــيّــاً فـــمــا
غـــادرَ من فجٍ ولا من ســـبـــيـل
فـــالنصفُ للجـــرمـــان في زعـــمـــه
والنصف للرومـــان فـــيـمـــا يقـــول
إن صــــــدقت يـا ربِّ أحـــــلامُــــه
فــــــإن خـطـبَ المسلـمـين الجـلـيـل
لا نحـن جِـــرمـــانٌ لنـا حـــصـــةٌ
ولا بـرومــــانَ فنُعطي فـــتـــيـل
يـا ليتَ لـم نَـشْـــدُدْ بشـــرٍّ يـداً
ولـيـت ظـلُّ الـسـلـم بـاقٍ ظـلـيـل[2]

---

(١) راجع: تاريخ أوربا والعالم في العصر الحديث: د. عبد العظيم رمضان. الهيئة المصرية العامة للكتاب ص١٦٤.

(٢) ديوان شوقي جـ١/ص٣٦٣ قصيدة: خطبة غليوم.

لم يخمد حلم «الجرمان» العريض، فقد صار غليوم الثاني المسؤول الأول عن الحرب العالمية الأولى، هذا الحلم سلب البشرية عشرين مليوناً من أرواحها، وسلب البرية السلام والأمن والسعادة، وأمام هذا الهول المحدق، لا يملك الشاعر إلا الرضى بقضاء الله، والتسليم بمشيئته في ملكوته:

الخيرُ فيما اختارَه لعباده
لا يظلمُ الله العبادَ فتيلا
يا ليت شعري هل يُحطَّمُ سيفُه
للبَغْي سيفاً في الورى مسلولا؟
سلبَ البريَّةَ سلمَها وهناءَها
ورمى النفوسَ بالف عزرائيلا
زال الشبابُ عن الديار وخلَّفوا
للباكيات الثكلَ والترميلا
طاحوا فطاحَ العلمُ تحت لوائِهم
وغدا التفوقُ والنبوغُ قتيلا[1]

لم تهلك قيمة العلم «الغربي» فقط في هذه الحرب، بل غدا العلم الأب الشرعي المسخر لإنتاج الآلات والأسلحة الفتاكة، ويختار شوقي منها «الغواصة» وتحديداً الغواصة الألمانية التي نسفت الباخرة لوزيتانيا عام ١٩١٥، وهي حادثة لا تقل مأساوية عن حادثة غرق السفينة «تيتانك» عام ١٩١٢، فقد توفي من ركاب لوزيتانيا (١١٩٨) راكباً، على بعد عشرة أميال من الساحل الجنوبي لإيرلندا. والحق أنه لم يلمس من المشهد المروع على «لوح الخيال» غير السطح، فاضطرب في وصف الغواصة، وتصورها مرة دبابة، ومرة أخرى شبهها بالحوت وبالغ في قدرتها وقوتها، واستدعى «تابوت موسى» و«فلك نوح» ولا قربى معنوية بينهما وبين لوزيتانيا، وهكذا لم يلمس البعد الإنساني للحدث، غير لمح باهت «هاج للنفس البكا وشجاها»، وإن انتهى إلى النقمة على علم الغرب الذي ينتج الموت:

---

(١) ديوان شوقي جـ/ ص٢٧٧ قصيدة: السلطان حسين كامل.

وديابةٍ تحت العُبابِ بمكمنٍ

أمينٍ ترى الساري وليس يراها

هي الحوتُ أو في الحوت منها مشابةٌ

فلو كان فُولاذاً لكان أخاها

خؤونٌ إذا غاصتْ، غَدورٌ إذا طفتْ

مُلعَّنةٌ في سَبْحِها وسُراها

فلا كان بانيها ولا كان ركبُها

ولا كان بحرٌ ضَمَّها وحواها

وأُفٌّ على العلم الذي تدَّعونهُ

إذا كان في علم النفوس رَدَاها[1]

وتأتي قصيدة العقاد «ترجمة شيطان»[2] ثمرة فكرية ونفسية لهذه الحرب «وقد نظمت هذه القصيدة في أواخر الحرب العظمى، فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها»، ويروي فيها قصة شيطان «ناشئ سئم حياة الشياطين، وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده»، وقد طاف ببلاد متقدمة عند «بحر العجم» وصنع للناس شيئا سماه «الحق»، وهو في حقيقته الشر والفسق والاعتداء الذي أفسد حياتهم:

وارتضى منها مقاما رغدا

حول بحر الروم أو بحر العجم

(١) ديوان شوقي جـ١/ص١٦٣-١٦٤.

- تجدر الإشارة إلى أن من أكبر الآثار الشعرية العربية للحرب الأولى، هو للشاعر اللبناني أسعد خليل داغر (١٨٦٠-١٩٣٥) فقد أصدر ديواناً بعنوان "تاريخ الحرب شعراً" (مطبعة الهلال - مصر ١٩١٩) ضم ٣٦ قصيدة تحتوي على ١٥٠٠ بيت تقريباً.

(٢) ديوان العقاد. مطبعة المقتطف والمقطم، ١٩٢٨، ص ٢٣٨-٢٥٠.

وراجع: د. عبد العزيز الدسوقي: مدرسة الديوان وأثرها في الشعر. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦، ص٥٨-٦٧.

يتلهى في مـــغـــانيـــهـــا ســـدى
أو لأمـــر خـــفـــيت فـــيـــه الحكم

أما الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) فلم تفجأ الحياة الأدبية والفكرية، كما كان الحال مع الحرب الأولى، وقد انفعل الأدباء بالحرب قبل إعلانها رسمياً وبعد الإعلان، وكان صداها الشعري أكثر شمولاً واتساعاً. قبل عامين من نشوب الحرب (١٩٣٧) ، يكتب الأستاذ المازني مقالة «الحرب» وهو لا يكاد يصدق أن أي دولة، مهما بلغت قوتها ووفاء عدتها، سوف تجازف بالإقدام «على إضرام نار الحرب في الدنيا، وتعرض المدنية للبوار، وكيان العالم للتقوض والانهيار، وهي شرارة واحدة تطير فإذا الدنيا كلها براكين تقذف بالحمم، فقد مضى الزمن الذي كان يسع أمتين فيه أن تقتتلا ما شاءتا، وبقية الأمم وادعة ساكنة وآمنة مطمئنة لا تكاد تُعنى بما يجرى في ساحة الحرب، وصرنا إلى زمن كل ما يحدث فيه له رجعه وصداه في كل زاوية وركن من هذه المعمورة...» ولكنه ينتهي إلى أن «الأمم على الرغم من هول الحرب تبدو ماضية إليها بسرعة، ولا تكاد تلوح بارقة من الأمل في اتقائها واجتناب كارثتها الشنيعة...»[1].

ويمكن رصد بعض الظواهر فيما يتعلق بانفعال الشعراء بالحرب أبرزها: إحساس ما قبل الحرب، وبلات الحرب وآثارها، سقوط باريس. وهي ظواهر متداخلة ويصعب الفصل بينها فصلاً تاماً.

في قصيدة «جنون الأقوياء» يشعر عبدالرحمن شكري بنذر الحرب، ويحذر – أكثر ما يحذر – من أولئك الذين يمكرون في الخفاء، ويدسون رجال السياسة أو دعاتها، كي يثيروا الشحناء بين المتخاصمين:

---

(١) الحرب: إبراهيم عبدالقادر المازني. الرسالة، العدد ٢٢٤-١٨/١٠/١٩٣٧.
- وقبل الحرب بشهرين، تنشر جريدة "المكشوف" مقالة للمازني عنوانها "العرب ثمانون مليوناً، ولكنهم لا يريدون أن يخيفوا أحداً" يستشعر فيها خطر الحرب، ويدعو إلى أن تصبح البلاد العربية كتلة واحدة وصفاً متراصاً فقد "ياكلنا الطامعون متفرقين، ولكن أقوى معدة غربية لا تقوى على هضمنا مجتمعين...". المكشوف (بيروت)- العدد ٢٠٥، ١٠ تموز ١٩٣٩.
- وكتب بن عبدالملك (الزيات) في الرسالة (العدد ٢٨٩-١٦/١/١٩٣٩) مقالة كانها صلاة من اجل السلام واختتمها بقوله: "اللهم إن في السلام نعمة، وإن في الحرب حكمة، وبين نعمتك وحكمتك ضلت عقول الناس".

ملكوا الأرضَ واستباحوا حِماها

واستطالوا بجنّة الأقوياءِ

وسعوا ينشرون في الأرض سرّاً

مُنكراً في شريعة الأتقياء

تارة في الخفاء بالمكر يَغدُو

ن وطوراً في جهرة العظماء

إن رأوا نقصَ انفسٍ في خصومٍ

استزادوه بالأذى والدهاء

افسدوا امرَهم ودسّوا دُعاةً

كي يَهيجوا تشاحنَ الأشقياء

وعلى طريقته في التأمل العقلي، والبصر بتاريخ الأفكار، يرى شكري أن الضعفاء بخضوعهم وتذللهم هم صانعوا الاستبداد والطغيان، في نفوس الأقوياء:

وقديماً جُنَّ القويُّ بما طا

ع له من تزلف الضعفاءِ

وضعوه في منزل الله كفراً

فطغى واستباح سفكَ الدماء

ورأى الخيرَ والفضيلة ما شا

ء وإن كان من اذى الأدنياء

ورأى الشرَّ والكبائر ما عا

فَ وإن كان سيرة الأبرياء

وكذا المرءُ وهو ليس ولي الـ

حكمِ يطغى بنُصْرة اللؤماء

وسواءٌ شعبٌ وفردٌ وذو السـ

ـلطان او سادر من الدهماء

وباسم الحرية والديمقراطية، استباح القوي (الغربي) احتلال الأرض وقتل الأبرياء:

او براي الأحــرار صــاغــوا قــيــوداً

واســتــبــاحــوا في الـنـاس سـفـك الدمـاء[1]

ولعل ما ساعد على الإحساس بقرب قيام الحرب، هو تتابع الأحداث منذ شرع هتلر في احتلال أراضي الراين (مارس ١٩٣٦)، وتوقيع معاهدة ضد الشيوعية بين إيطاليا واليابان وألمانيا، تطورت إلى تحالف سياسي وعسكري كامل عرف باسم (محور روما-برلين) ثم كان الاستقطاب الدولي السريع بين المعسكرين الكبيرين (المحور والحلفاء)، فانضمت اليابان ثم المجر وبلغاريا ورومانيا وسلوفاكيا وكرواتيا إلى المحور، أما الحلفاء فكان يأتي في مقدمتهم بريطانيا وفرنسا، وازدادت الأمور خطورة، حين رفض الألمان الحدود التي سبق أن أقرتها معاهدة فرساي (أبريل ١٩٣٩) وشروعهم في الاستعداد للحرب الذي انتهى باجتياح بولندا [2].

ومن وحي لوحة فنية مشهورة (للفنان السير الأندسير) تصور حصانين صريعين في معركة حربية، يكتب محمود الخفيف قصيدته «الحرب»[3]، يقول في مستهلها:

يـا صـــورة ترنو إليـــهـــا الـعــيــونْ

واجـــــمــــةً كـــاســـــفــــــةْ

تُـوحــي إلــى الأنــفــس هــولَ المـنــونْ

فــي الـلـمـــحـــة الـخـــاطـفـــةْ

---

(١) ديوان عبدالرحمن شكري، ص٦٩٩-٧٠١ نشرت بمجلة "الرسالة" في ١٩٣٨/١١/٢١.

(٢) يراجع: فشر: تاريخ اوربا في العصر الحديث، ص ٦٥٨-٦٦٥و: اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر: د. علي شلش. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ ص٢١٠.

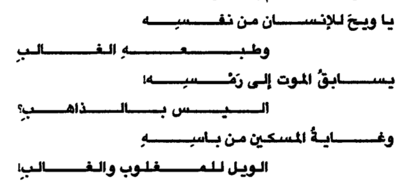
(٣) الرسالة، العدد ٢٨٩-١٩٣٩/١/١٦.

- وللشاعر عبدالحميد الديب (١٨٩٨-١٩٤٣) قصيدة بعنوان «صوت الفقير في الحرب المقبلة» نظمها عام ١٩٣٨ يتنبأ فيها ببعض مآسي الحرب. ديوان عبدالحميد الديب شاعر البؤس، تحقيق ودراسة محمد رضوان. المجلس الأعلى للثقافة، ط (١) ٢٠٠٠ ص٢٤٦.

- وكتب محمود غنيم (١٩٠٢-١٩٧٢) قصيدة عنوانها "شبح الحرب"نشرت بمجلة الثقافة ١٩٣٩/٥/٢٣ . وانظر: محمود غنيم، الأعمال الكاملة - المجلد الأول. دار الغد العربي - القاهرة ١٩٩٣ ص٥٩-٦٢.

يَضِجُّ بالويلاتِ هذا السكونْ
كأنما الأرضُ به راجفةْ
لا يَمَّحي الويلُ بها والشجونْ
ولا تنِي رَغْدتُها القاصفةْ

ولأن الحرب لم تعد مجرد قتال بين جيش وجيش بمعزل عن الأمم والشعوب، بل أصبحت تدور بين الأمم نفسها بكل ما تملك، ولا فرق – تقريباً – بين مجند يحمل سلاحه وآخر يقيم في بيته، فإن النصر في الحرب _ كما يرى المازني – «كالهزيمة من حيث الخراب الذي يحل بالفريقين المحتربين، ولأنها لابد أن تطول حتى تستنزف القوى جميعاً بعد أن أصبحت جهاداً بين شعوب لا مجرد اعتراك بين جيوش...»[1] وهي الفكرة ذاتها التي ترجمها الخفيف شعراً، وختم بها قصيدته:


يا ويحَ للإنسان من نفسِه
وطبعِه الغالبِ
يسابقُ الموت إلى رَمْسِه!
اليس بالذاهبِ؟
وغايةُ المسكين من باسِه
الويل للمغلوب والغالب!

وقد أوقف بعضهم (نورمن أنجل) معظم حياته وتآليفه على إقامة الدليل على أن الدولة المنتصرة خاسرة من الناحية المادية كالدولة المغلوبة، ورأى الأسقف الفيلسوف «إنج» أن الحرب العالمية كانت حرباً أهلية عالمية، بين أمم تشترك في ثقافة واحدة وليس بينها فوارق لا يمكن تسويتها، فكانت نكبة على جميع الأمم التي خاضت غمارها [2].

ومن هنا تراوح إحساس ما قبل الحرب بين اليأس والرجاء، اليأس من جراء ما يلوح في الأفق من نذر قاتمة، والرجاء أن يتراجع الطامع المتغرطس عن أطماعه وجنون قوته.

---

(١) الحرب، الرسالة، العدد ٢٢٤-١٨/١٠/١٩٣٧.

(٢) انظر: مذبح المريخ : فؤاد صروف. مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، اقرأ (٣) ص١٣.

وهيهات أن يتحقق الرجاء، فقد أعلنت بريطانيا وفرنسا الحرب رسمياً في الثالث من سبتمبر (١٩٣٩) بعد يومين من اجتياز القوات الألمانية للحدود البولندية، وتعلن الأحكام العرفية في مصر بناء على طلب السفارة البريطانية، وتوضع الرقابة على الصحف والإذاعة والسينما والمكاتبات، وتتوالى الكتابات عن الحرب وأخطارها [١].

ويواصل محمود الخفيف انفعاله بالحرب، بمطولة (بلغت أربعة وتسعين بيتاً) عنوانها «وداع...»[٢] يصور فيها ويلات الحرب وأوزارها من خلال مشهد إنساني، ناطق بمعاني الفجيعة، فالزوجة المحبة في «عشها الهانئ الحالم» تفيق من «روعة الأمل الباسم» على صيحة الحرب المروعة، وصار لزاماً عليها أن تودع زوجها _ الغربي بطبيعة الحال _ وقد ارتدى «لباس الوغى معجلاً»، ولم يعد في مقدورها أن تثنيه عن عزمه، رغم «الدموع السجال» هنا الصمت أبلغ من كل مقال، والأسى أغلب، وهنا أيضاً:

تلاصقَ قلباهُما في عناقِ
يزيدُ الأسى فيهما والضَّنى
تُلحُّ وتسألهُ المستحيلَ
فيا ليتها طلبتْ ممكنا
اهابَ الحمى بالشُّبول الحُماة
فما يملكُ اليوم أن يُذْعنا
إذا هان داعيهِ في قلبهِ
غدا كلُّ شيءٍ به اهونا

٭٭٭٭

اكانَ يُعجِّل لولا الفِداءُ
فيُفلتُ من سحرِ هذا الجمال؟

---

(١) تراجع على سبيل المثال: افتتاحيات مجلة "الرسالة".
بقلم: العقاد، العدد ٣٢٣-١٩٣٩/٩/١١.
و: المازني، العدد ٣٢٤-١٩٣٩/٩/١٨
و: الزيات، العدد ٣٢٧-١٩٣٩/١٠/٩
(٢) الرسالة، العدد ٣٢٧-١٩٣٩/١٠/٩

ويمضي إلى حيث شبُّ اللظى
وجُنَّ الردى واستحرَّ القتال؟
إلى حيث لا يهدأ الجاهدون
سوى غفوةٍ في الليالي الطوال
ويُنْذِرُ بالويل وجهُ النهارِ
وتمشي إليه جموعُ الرجال

وأظهرت الحرب تناقضاً ضخماً تحياه الحضارة الغربية، فالإنسان الذي نفد إلى قلب الذرة، وتمكن من إطلاق الطاقة الكامنة بين جسيماتها، وسخر الأثير وتحكم بالكهرباء وصنع الطائرات، هو الإنسان الذي يسخر العلم من أجل الدمار ويعرض مفاخر البشرية للخراب، إنه – باختصار وفي تقدير الشاعر محمد عبدالغني حسن – عالم مجنون، يتحكم فيه عقل صحيح وقلب مريض، وتفتك به التناقضات:

أرى العالمَ المجنونَ تُبْرمُ أمره
عقولٌ صحيحاتٌ وأفئدةٌ مرضى
إذا العلمُ أسدى من عوارفه يداً
تَبدلَها هدماً وأتْبعها نَقْضا
لقد سوَّد الناسُ السماءَ وقائعاً
كما زلزلوا بالخيل والغارة الأرضا
ينامون إلا عن تراتٍ دفينةٍ
تُؤجِّجُ نيرانَ العداوةِ والبغضا
تَغنَّوا بألحان السلامِ جميلةً
ولم يُمْهلونا نَجْتني زهرَها الغضَّا
عجبتُ لهم قد حرَّموا القتلَ مُفْرداً
ويقتلُ في الهيجاءِ بعضهُمو بعضا[1]

(١) الرسالة، العدد ٣٩١-١٩٤٠/١٢/٣٠ قصيدة: القلوب المرضى.

هذه الدهشة وهذا السخط جعلا بعضهم يطرح السؤال التالي:

أمقضي على البشرية بأن تقدم كل ربع قرن من الزمان أو نحوه قرباناً من دمها وتخرها على مذبح المريخ (إله الحرب عند قدماء الرومان)؟ [1].

وتتولد من سؤال الحرب حيرة مهلكة وأسئلة أخرى لا تنتهي، يقول الأستاذ محمود شاكر: «أيام من الدهر حائرة في أودية الزمن، وساعات تخلع المصائب وتلبسها بين الثانية والثانية، ورعب مظلم خيَّم على الأرض فلا تضيئه إلا شقائق النار وهي تفري الجو ذاهبة وآيبة، وحيرة سابحة فيها عقول البشر لا تدع قراراً لفكر ولا خيال، وسهام نافذة من البلايا تفتق نسج النفس الإنسانية فتقاً رغيباً يتعايا على الراقع والمصلح..

فيا له من بلاء مطبق على العالم إطباق اليوم الصائف يسد بحره منافذ الأنفاس. ما الحياة؟ ما الإنسان؟ ما العقل؟ ما الحضارة؟ إلى أين نسير؟ كيف نعمل؟ لماذا نعيش؟ فيم نتعب؟ تبّاً لكل هذه الضلالات الداجية التي لا يبرق فيها نجم واحد يقول للإنسان: اتبعني، سوف تهتدي!!.

هذه هي الحضارة الأوربية الحديثة قد انتهت بالناس إلى خلق هذا الإشكال الدائم الذي لا يحل، وساقت الناس إلى مرعى من الشك وبيء ... هذا الإنسان الذي يحمل من رأسه قنبلة حشوها المادة المتفجرة التي تهلكه وتهلك ما يطيف به أو يقاربه، فلا هو ينتفع بنفسه، ولا ينتفع به العالم»[2].

ويستمر الشعراء على هذا النحو في تصوير هول الحرب وويلاتها، وتصبح المدنية الأوربية والقوة المتوحشة قرينتين، وعندما يقتصر دور العلم أثناء الحرب على إنتاج أسلحة الدمار من غواصات وطائرات ودبابات، يصبح العلم والحرب وجهين لحقيقة واحدة، تنتج الشر والأذى، وذلك في تصور الشاعر فؤاد بليبل (١٩١١-١٩٤١):

أبى العلمُ إلا أن يضـــــربنا العلمُ
فــــاعـــذبه مـــرٌ، وبلســـمُــهُ سمُ

---

(١) فؤاد صروف: مذبح المريخ، ص٥.

(٢) ويلك آمن...! الرسالة، العدد ٣٦٥-١/٧/١٩٤٠.

فــفي اليَمِّ منه مــاخــرٌ يقــذفُ الردى
إذا ثار مــادَ البــحــرُ واضطرب اليَمُّ
تهــاب تَنانينُ البــحــارِ اقــتــرابه
هو الحــوتُ إلا ان مــاكله الفــحــم[1]

ويلاحظ الاهتمام بتصوير آلات الحرب الحديثة ومنها الغواصة، ويتكرر تشبيهها بالحوت المخيف، وسبق إلى ذلك شوقي بالطبع.

من جانب آخر، تكثر الغارات على مدينة الإسكندرية، وتمضي لياليها قلقة مضطربة، ويصاب أهلها بنقص في الأموال والأرزاق، وتنشأ ظاهرة الهجرة إلى الريف، فيبكي الشاعر الإسكندري «نكبة الإسكندرية»[2] ويصور آلامها «بعد الفاجعة»[3] ويرصد «غارة»[4] أحالت أنوارها ظلمة، وكيف أمست «مدينة بلا نساء»[5] بعدما فر الناس من الموت المحوم فوق الرؤوس، وأخيراً يحمل على «الطليان» أو «أبناء نيرون»[6] فقد تبعوا الألمان، وليسوا في قوتهم وليس التابع كالمتبوع.

ويفزع زكي مبارك – من القاهرة – للثغر، وما أصابت مغانيه وأبناءه، وعلى وجه أخص شعراءه من كوارث «آثمات» كالاعتقالات والغارات والهجرة إلى الأرياف:

بـاهـل اسكـنـدريـة بـعـض مــــا بـي
من الاحــزان للــثــغــر المصــابِ
اتلك قــيــامــةٌ قــامت فــدكّتْ
حــصــونَ البــاس من تلك الطوابي؟
قــــوارعُ لـم تـقـعْ إلا بـارضٍ
يقــارعُ اهلهــا وقْــدَ الحــراب

(١) الثقافة، العدد ٩٠-١٧/٩/١٩٤٠ . قصيدة "العلم والحرب".
(٢) عنوان قصيدة الشاعر عبدالعليم القباني (١٩١٨-٢٠٠١). الثقافة، العدد (١٣١-١/٧/١٩٤١).
(٣) (٤) (٥) (٦) عناوين قصائد للشاعر عبداللطيف النشار (١٨٩٥-١٩٧٢) الرسالة، الأعداد ٤١٦-٢٣/٦/١٩٤١، ٤١٧-٣٠/٦/١٩٤١، ٤٢٠-٢١/٧/١٩٤١ ، ٣٩١-٣٠/١٢/١٩٤٠ على التوالي

فـــمـــا أثامُ أهلِ الـشـــغـــر حـــتى
يُشَنُّ علـيـــــهـمُ ويـلُ الـعـــــذاب؟
مـــــضـت زُمـــــرٌ إلى الأريـاف مـنـهـم
مُــضِيَّ الأُسْــد من غـــابٍ لـغـــاب
أمِن بـعـــد الحـــشـــايا نـاعـــمـــاتٍ
يكون بســـــاطُهم مَـــتْنَ الـتــــراب؟

ووراء كل هذا، قوم من الغرب، لا حدود لمطامعهم، وهل يجدي التحذير من عواقب ما يفعلون؟:

فـخـبُّـوا في المطامع كـيف شـئـتـمْ
وخـــوضـــوا القـــاتمات من العـــقـــابِ
ورُودوا الأرض فـي شـــــرقٍ وغـــــربٍ
بـكـبـــــرِ الـليـث أو زهـوِ الـغـــــراب
وصـــــولـوا آثـمـين بـنـار حَـــربٍ
تحـــيـلُ المزهـرات إلى يَبـــــاب
فـســوف تُرَوْنَ بـعـد مـدًى قـصـيـرٍ
فـــرائسَ للمـــحـــاقِ وللـذهـاب[1]

ومن هؤلاء القوم يخص أبو شادي أصحاب المصانع الحربية وتجار الأسلحة بالنقمة، ويعجب من الخضوع لسيطرتهم:

لقـد تركـوا دنيـاهمـو رَهْنَ عُـصْـبَـةٍ
تُـهَـيِّئُ للتـدمـيـر كلَّ سـبـيـلِ[2]

(١) ألحان الخلود، ص٨١-٩١ قصيدة : دار الوجد والمجد - العقاب: جمع عقبة بالتحريك.
- وفي السياق ذاته تأتي قصيدة "الإسكندرية" لعلي الجارم، الديوان جـ١/ ص٢٧٣-٢٧٦ . وقصيدة "ثغر لا يبتسم" لمحمود غنيم، الأعمال الكاملة - المجلد الأول، ص ٦٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة لأبي شادي ص ٤٩٠.

وكما أثارت مأساة الباخرة لوزيتانيا في الحرب الأولى قريحة شوقي، فإن تلميذه علي محمود طه، يهتز لكارثة البارجة البريطانية «كارجيس» التي أغرقتها غواصة ألمانية – كذلك – وأكثر ما أثار الشاعر هو بطولة قائدها، الذي آثر الموت غريقاً مع سفينته على الحياة بعدها:

يا قـــاهرَ الموتِ كم للـنفس أســـرارُ
ذلَّ الحـديدُ لهــا، واســتـخـذتِ النارُ
واشــفقَ البــحــرُ منهــا، وهو طاغـيــةٌ
عــاتٍ على ضــربات الصــخــرِ، جــبَّـار
حــواكَ أحــدوثةُ مُــثْلى وتضــحــيــةُ
لم تحــوِها سِــيــرٌ او تروِ اخــبــار(١)

ولأن الدفاع عن الأرض/ الأم أسمى ما يتغنى به الشعر وأروع ما يخلده الفن – في تقدير علي طه – فإن حصار «ستالينجراد» السوفياتية ومقاومتها الشهيرة للحصار الألماني في شتاء ١٩٤٢–١٩٤٣، جعلا الشاعر يسجل البطولة الفريدة للمدينة وبسالتها الفذة في معركة خطيرة، كان لها دور مهم في هزيمة ألمانيا وتقرير مصير الحرب العالمية الثانية، وجاء تسجيل هذه البطولة نثراً وشعراً، يقول: «ظل جيشان عظيمان جباران يتصارعان داخل أسوارها في كل طريق وكل منزل، وكل طابق من دار، وظلت المدينة الباسلة بين الدمار والخراب أكثر من ستة أشهر حتى فني جيش بأسره، بعد صراع دموي لم ير له التاريخ مثيلاً. فلا بدع إذا قرن الشاعر حصار هذه المدينة الباسلة ودفاع حماتها بحصار «طروادة» وما سجله التاريخ من بطولة الذين خاضوا ملاحمها الدامية التي تغنى بها الشاعر اليوناني العظيم «هومير» في إلياذته الخالدة»:

طلـعُــوا جــبــابرةً عليكِ وثاروا
ووقــفتِ انتِ، وروحُكِ الجــبَّــارُ
عـصـفـوا ببـابكِ فـاسـتُـبـيحَ فلم يكن
إلا جـــهنَّم هاجَــهــا الإعــصــار
حـــربٌ إذا ذُكــرتْ وقــائعُ يومِــهــا
شــاب الحــديدُ، لهــولهــا، والنار

(١) ديوان علي محمود طه، ص ١٢٢ قصيدة/ مصرع الربان.

يا ربّةَ الأبطال لا هانَ الحمى

وسلمْتِ انت وقومُكِ الأحرار

اقولُ ابناءُ الوغى ام جِنّةٌ؟

واقول الهةٌ أم الأقدار؟!

يستنقِذونكِ من براثِن كاسرٍ

ماجتْ به الآجامُ والأغوار

مُتربِّصِ السّطوات تختبئُ الرُّبا

وتفِرُّ من طرقاته الأشجار

قهرَ الطبيعةَ صيفَها وشتاءَها

حتى اتاهُ شتاؤكِ القهّار[١]

وتسقط باريس في الرابع عشر من يونيو ١٩٤٠ تحت سيطرة القوات الألمانية، فينفعل الأدباء بهذا الحدث انفعالاً واضحاً وينشطوا في رثاء باريس والتحسر لسرعة استسلامها، والتنديد باستبداد هتلر وجيوشه، وتتجدد عبرة الحرب والسخط عليها، يستهل أحمد حسن الزيات مقالة «فرنسا تنهار» بقوله: «سبحانك اللهم مالك الملك وصاحب القدرة، أفي أقل من دورة القمر تخشع باريس محراب الأدب للقوة، وتخضع فرنسا منجم الذهب للمادة» ويختتمها بقوله: «ورحم الله جان جاك روسو، فقد أجهد قريحته في التدليل على أن العلم يفسد الإنسان، ولو تنفس به العمر إلى عهد النازية لأيقن أن الإنسان هو الذي يفسد العلم»[٢].

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص ٢٦١-٢٦٣ قصيدة: المدينة الباسلة.

- ويمكن تلمس اثار الحرب على اختلاف في زوايا النظر، عند شعراء آخرين مثل: محمود حسن إسماعيل (١٩١٠-١٩٧٧) في قصيدتيه "من جراح الحرب" و "هاتف من الحرب"، الرسالة (٤٢٥)، ١٩٤١/٨/٢٥، الرسالة (٣٣٥)، ١٩٣٩/٩/٤ إبراهيم ناجي (١٨٩٨-١٩٥٣) قصيدة "ليالي القاهرة"، ديوان إبراهيم ناجي. دار العودة بيروت ١٩٨٠/ص١١٨-١٣١، أحمد فتحي مرسي (١٩١٨ - ١٩٩٦) قصيدة "نهاية زعيم" ، الرسالة ٣٩٧-١٩٤٢/٢/١٠ ، محمد عبد المنعم الغرباوي قصيدة "إلى عام ١٩٤٥" الثقافة ٣١٥-١٩٤٥/١/٩.

(١) الرسالة، ٣٦٤-١٩٤٠/٦/٢٤.

- وكتب زكي مبارك اكثر من مقالة: "مدينة النور تعاني الخطوب" ، "أوهام ادبية تخلقها الحوادث" ، الحزن على باريس" راجع الرسالة، الأعداد : ٣٦٤-١٩٤٠/٦/٢٤، ٣٦٥-١٩٤٠/٧/١، ٣٦٩-١٩٤٠/٧/٢٩.

- وقبل الزيات ومبارك كتب طه حسين مقالة "باريس" ، الثقافة، العدد ٧٧-١٩٤٠/٦/١٨.

ويصدر أحمد الصاوي محمد كتاب «مأساة فرنسا»[1] بعد سقوط باريس، ليضم مجموعة من أقوال الأدباء في رثاء باريس، ويظهر فيه الحزن الشديد على «أم الحرية» ويغلب عليه الطابع الدعائي.

ويستغرب الأستاذ محمود شاكر أن يبكي أدباؤنا باريس، مع تقديره لمكانتها، ودعاهم إلى البحث عن حقيقة سقوطها بدلاً من الحداد والبكاء، في مقالة عنوانها «نهاية باريس»[2].

لكن الشعراء أضافوا باريس، وجعلوها فصلاً مميزاً، إلى موضوع رثاء الممالك والمدن في الشعر العربي، وكان من الطبيعي أن يكون الشاعر علي محمود طه من أسبق المنفعلين بسقوط باريس، فقد عرف المدينة، وربطته بها صلة الإعجاب العاطفي والفني، ويتخذ من ذكرى عيد الحرية (١٤ يوليو ١٩٤٠) – وقد شهد في حدائق قصر فرساي المشهورة، الاحتفالات الباهرة بليلة هذا العيد – فرصة لتتدفق مشاعره الأسيانة على باريس ولياليها:

سـألوني عن بيـاني وقـصـيـدي
أسـفـاً.. باريس! قـد مـات نشـيـدي!
شـهـدَ الحبُّ ذكـرنـاكِ ولـم
أنسَ نجـواكِ ولم أخـفـرْ عـهـودي
أنـا لا أنسـى ليـالـيَّ علـى
روضكِ الرفـاف بالزهر النضـيـد
ثمـر الفكر ومَـجْـنَى نوره
ومـراحُ العين والقلب العـمـيـد

(١) صدر أثناء الحرب العالمية الثانية، عن دار المعارف، القاهرة د.ت – ومثال آخر: يصدر الشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة كتابه "روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة" في طبعته الأولى ١٩٤٣ (منشورات دار المكشوف – بيروت). ويأتي هذا الكتاب الحافل بالإشادة بفرنسا الأدبية والثقافية، كأنه مؤازرة لفرنسا في محنتها العسكرية.
(٢) مجلتي ، المجلد (٢٠)، العدد ٢–١٤/٧/١٩٤٠.

خطرةٌ عـــابرةٌ عـــدتْ بـهـــا

عـــودةَ الـغـــوّاص بـالدرِّ الفـــريد

فـــاعـــذري المِزْهرَ في كـــفي إذا

اخـــرسَتْــه ضـجّـةُ الرُّزْءِ الشـــديد

ويستمر في التألم لهذا السقوط المدوي، وبكاء معاهد ذكرياته، وما آل إليه حال معالمها المشهورة: فرساي، ميدان الكونكورد (وبه المسلة المصرية المشهورة..) وساحة الباستيل:

أين من فِـــرســـاي افقٌ ضـــاحكٌ

مـشـرقٌ عن امل الشـعب السـعـيدِ

وعـلـى كـل طـريـقٍ مـــــوكـبٌ

صـــادحُ الأبـواق خــفّـــاقُ البنود

لـكـانـي الـيــــوم الـقـى مـــاتمـاً

وارى الكُنْكُرْدَ كـــالقـــبـــر الحـــريد

حـــالَ شـــدوُ الماءِ في أحـــواضـه

نَفْـثَـةَ الغـرقى بـبـحـرٍ من صـديد

وقـــفتْ مـــصـــرُ بـه صـــامـــتـــةً

تـتـــقـــرى الغــيبَ، طلْسَمَ الوجـــود

ســاحــةَ البــاســتــيل! حـان الملتـقى

وتـعـــالتْ صـــرخـــةُ الـفـجـــر الـولـيـد

أيـن ابـطـالـكِ؟ مـــــــاذا! اتُـرى

ضـــربَ الليلُ عليـــهم بـالوصـــيـــد؟

وبعد أن يدعو أبناءها إلى قراءة التاريخ واستلهام الهمة منه، وكيف قامت جمهوريتها الثالثة بعد انهيار إمبراطورية نابليون الثالث، فإنه لا ينسى أن يذكّر «ربة النور» - لأخذ العبرة والاعتبار - بوصمتها التاريخية السوداء في نكبة دمشق، عندما ضربتها بقنابل المدافع عام ١٩٢٥:

لـكِ فـي كـل خـــــيــــــالٍ صــــــورةٌ
بَرِئتْ من وصــمـــةِ الـعــصــر الجــديد
غــيـــــر ذكـــرى يـرجعُ الـفكرُ بـهـــا
لـلـيـــالٍ من عـــصـــور الظلم سُـــود
لَـهْـفَ نـفـــسي لـدمــــشقٍ ولــمَن
خــرَّ فـيـهـــا من جــريحٍ وشــهـيــد
مـن شـــــواظٍ يـقــــذفُ الموتَ عـلـى
رُكّعٍ في ســـاحـــة الـلـه ســجـــود
فـــــأنـا الـشـــــرقـيُّ لا أنـسـى الـذي
حــاقَ من حكمكِ بـالـشـرق الـعـتـيـد

كما يدعوها في ختام القصيدة إلى الثورة من جديد:

فــــــخـــــذي بـالحـق والـرُّوح الـذي
هـزَّ بـالـثــــورة أركـــانَ الـوجــــود
وابـعـثـيــهـــا ثورةً أخــرى فــمـــا
يـعــرفُ الأحــرارُ مــعنى لـلـجــمــود[1]

وهذا شاهد عيان، كان لا يزال في العاصمة الفرنسية يوم دخلها الجيش الألماني «فيلقاً بعد فيلق» ونزولهم بساحة قوس النصر، فشهد وقائع الهجوم المحموم، وما خلفه الاحتلال من مآس إنسانية: تشريد وجوع وموت. الشاهد هو الشاعر المصري عزيز فهمي (١٩٠٩-١٩٥٢) والشهادة مسجلة في قصيدته «أيا جارة السين» وبعد أربع سنوات من معاينتها:

---

(١) محنة باريس. الرسالة، العدد ٣٦٩-١٩٤٠/٧/٢٩ هذه القصيدة غير مدرجة بديوان الشاعر، وهي مطولة يبلغ عدد أبياتها (٦٣) بيتاً.
- وفي السياق ذاته، يكتب الشاعر محمود غنيم قصيدة "محنة فرنسا" في (٦٢) بيتاً ، أظهر فيها سخطة على الحرب، وتعاطفه مع باريس رغم أنه لم يزرها:
ما ضرني إن لم أزرها طالباً وقد اقتبستُ العلم ممن زارها
نشرت بالرسالة ، العدد ٣٧٦-١٩٤٠/٩/١٦ ، والأعمال الكاملة - مجلد (١) ص٤٣-٤٧.

وقـائعُ ايامٍ شـهـدتُ صـروفَـهـا
نزيلاً بغـاب قـد تجـاسـرَ غـاصبُـهُ
فـإن انسَ لن انسى حـيـاتي جـحـفـلاً
تهـجّمَ كـالمحـمـوم والجـوعُ كـاربه
رايتُ بعـيـني مـا يكذبُ خـاطري
كـأني ارى وحـشـاً تدلّتْ غـبـاغـبـه
فلـم يبـقَ في بـاريسَ إلا مـشـتـتٌ
يبـيتُ على الغـبـراء والليلُ ناكِـبـه
ولـم يبـقَ إلا جـائـعٌ جفَّ حلْقُـهُ
واخـرُ تبـدو من نحـولٍ ترائبـه
اراملُ يرصـدْنَ السّـمـاءَ على الطّوَى
ويَرعـشْنَ في ليلٍ توالتْ سَـحـائبـه

وتتحرر باريس (اغسطس ١٩٤٤) ويسقط النسر النازي الهتلري، بعدما أثار الرعب في كل مكان، وطمع في «جارة السين» وطار إلى (المانش) وأوغل في روسيا وود لو اجتاح القطب الشمالي، وشارف النيل لاهثاً «ولولا عيون الله حلت مصائبه» وينطلق في كل هذا من نظرية عنصرية استعلائية، مريضة حتى «لو عب أمواه المجرة ما ارتوى»، وفي مشهد النهاية:

هـوى النّسـرُ وارتدّتْ إليـه مـخـالبُـهْ
وضـاقتْ به الأجـواءُ إذ هيضَ جـانبـهْ
ترنّح مطويُّ الجناحين قـابضـاً
من الذُّعـر انفـاسـاً دراكـاً تجـاذبه
تـامل: فـهـذا النِّضْـوُ اشـلاءُ كـاسـرٍ
تحـدّى بسـاطَ الريح والسُّـحبُ واثبـه

ولهذا كله، رأى الشاعر أن يزف التهنئة إلى باريس، وأن يعد عيدها «عيد عالم» يلوح فجره بالبشرى:

قصاصٌ من الأقدار حلَّ بغادرٍ
وبئس مصيرٍ ذَلَّ بالغدر كاسِبةْ

اعيدُكِ هذا ام بشيرٌ وفرحةٌ
وفجرٌ على الدنيا تُطلُّ مواكبه؟[1]

ويشارك الجارم في تهنئة باريس بالتحرير، وإنْ زاوجَ بين شعورين: شعور التألم لذكرى سقوطها وشعور الاعتزاز بإنقاذ الحلفاء والفرنسيين الأحرار لها من أيدي الألمان، بما يذكر بالفكرة القائلة بأن الغالب والمغلوب في الحرب يستويان في الخسارة والخراب الذي يحل بالفريقين:

عرسٌ أقيمَ على الدمِ المسفوكِ
أأُردِّدُ الألحانَ أم أبكيكِ

باريسُ حيثُ تِ القريضَ، فمرةً
يشدو، وحيناً والِهاً يَرْثيك[2]

وتضع الحرب أوزارها (أعلن انتهاء الحرب في أوائل مايو ١٩٤٥) فتستيقظ من جديد نقمة الشعراء على الحرب وعلى مثيريها، وصور بعضهم «مأساة برلين» التي استسلمت دون قيد أو شرط، بعدما أرسلت في الغرب والشرق «صيحة مدوية لم تبق أمناً ولا يسرا» فانتشت بكأس النصر قليلاً، لكنها أمست «بكأس الردى سكرى»[3].

---

(١) ديوان عزيز: للشاعر الشهيد الدكتور عزيز فهمي. دار المعارف بمصر، د.ت، ص٩٠-٩٣ . والقصيدة نشرت بالأهرام في ١٩٤٤/٨/٢٥.

- تلقى الشاعر عزيز فهمي دروسه في باريس ونال شهادته العالية (الدكتوراه) في الآداب والحقوق من جامعة السوربون.

اعتقل بتهمة العيب في الذات الملكية، وتوفي غريقاً حيث سقطت سيارته في النيل وقفز منها السائق، مما جعل أصابع الاتهام تشير إلى الملك.

راجع: مقدمة الديوان للدكتور طه حسين

و: شعراء مصر (١٩٠٠-١٩٩٠): عبد الله شرف. المطبعة العربية الحديثة، القاهرة ١٩٩٣ ص٦٣.

(٢) ديوان الجارم جـ٢/ ص٥٣٥ قصيدة: باريس.

(٣) راجع قصيدة : «مأساة برلين» للشاعر محمود الشانلي (ولد ١٩١١) في كتاب: في خيمة الفاروق: مجموعة شعراء وأدباء - مطبعة لوتس - القاهرة ١٩٤٧/ ص٦٣.

- ولعل من أكثر الشعراء تناولاً للحرب العالمية الثانية، الشاعر المحافظ محمد الأسمر (١٩٠٠-١٩٥٦) فقد تتبع مراحلها في قسم خاص من ديوانه.

يراجع ديوان الأسمر. دار إحياء الكتب العربية - القاهرة ١٩٥١، ص١٤٠-١٧٥.

ويتصور عزيز فهمي سقوط برلين فتحاً، وبه «انجلى الليل وانجابت دياجره» وراح يصور معارك الحلفاء الأخيرة، وإغارتهم على بلجيكا واندفاعهم «كالسيل ينسف ما يلقاه غامره» وزحفهم نحو الألزاس وعبور المانش، وأخيراً هزيمة برلين المدوية حتى أصبح:

في كل حاضرةٍ قبرٌ لحاضرهمْ
وكلُّ مقبرةٍ فيها مقابرُهُ
اين الأسودُ الضواري؟ اين غيلهمُ؟
هذا العرينُ.. فهل زالت قساوره
واين برلين هل عفَتْ معالمَها
صواعقُ الجوِّ امتلَتْها اعاصره
ام زُلزلتْ ومحتْ اثارَها سقَرُ
يحمومُها الليلُ لولا مايساوره
فالشهبُ طالعةُ فيها إذا استعرتْ
والليلُ مُنْهتِكٌ لولا ستائره
هزيمةٌ غشيَتْهمْ في معاقلهمْ
فانهارَ (سيجْفريد) واندكتْ مخافره

ثم يتوجه في ختام القصيدة إلى الحلفاء، بل إلى الغرب كله – إن شئت – الذي أثار الحرب، وورد السراب وشرب الوهم، لكنه مطالب اليوم بقضاء الحقوق لمصر التي آزرته راضية و«السيف منصلت والموت شاهره»:

يا عصبةَ الحلفِ ماذا في كنائنكمْ
من الذبيحِ ومَنْ في السِّلم ناحِرُهُ
اليومَ تقضونَ إنْ عدلاً وإن سفَهاً
والسيفُ اعدلُ في الحالين آمره[1]

---

(١) ديوان عزيز فهمي، ص١١٦-١١٧ قصيدة: فتح برلين، سقر: جهنم، اليحموم: الدخان، يساوره: يثب عليه.

وهو المعنى الذي عاد ليؤكده في قصيدة «بني وطني أهبت بكم زماناً» وتوجه فيها إلى عقل الغرب وضميره، لعلهما يردان إليه «المحجة والصوابا» فمصر «كم أسدت إليه وكم تجنى» وفرض العقاب ولم يقدر العواقب، وهنا يتساءل عزيز فهمي في مرارة وألم:

بأيِّ جريرةٍ وبأي عدلٍ
تُجرِّعُ مصرُ كأسَ النصر صَابا؟
ولولا مصرُ ما غنموا فلاةً
ولولا مصرُ ما غَلبُوا ذبابا

ولأن من الضلال أن يعاتب المستبد على استبداده «وأولى بالمسوّد أن يعابا» فإنه يتوجه بالخطاب إلى من هم أهل للمعاتبة والخطاب:

بني وطني أهبتُ بكم زماناً
فلما بُحَّ صوتي قيل هابا[1]

وأخذ الشعراء يتغنون بيوم السلام الذي «داعب الشرق باسماً..» وبدأ العالم به زماناً جديداً، بعد أن صال سيف الموت «عنيفاً مناجزاً عربيداً» فاستحق الغرب وعلمه السخط لأنه «أبدع المهلكات، ثم توارى خلفها يملأ الورى تهديداً». لكن «رنين الأجراس» يصدح بالنصر، وترانيم السلام عادت إلى الكون وعادت إلى الشرق حرقته، وأسئلة الاستحقاقات المؤجلة:

ليت شعري ماذا سنجني من النصْـ
ـرِ وهل تصدُقُ الوعودا؟
وهل «الأربعُ الروائعُ» كانت
حُلُماً، أو مواثقاً وعهودا؟
وهل انقادتِ الممالكُ للعدْ
لِ، فلا سيِّداً ترى أو مَسُودا؟
وهل الحقُّ صار بالسلم حقاً
وأذابتْ لظى الحروب القيودا؟

---

(١) ديوان عزيز فهمي، ص١٢٣-١٢٥.

وهل الغـــربُ تســـتـــردُ حـــمـــاها

وتُناجي فِـــرْنَوْسَـــهـــا المفـــقـــودا؟

بذلتْ مـــصـــرُ فـــوق مـــا يبـــذُلُ الطوْ

قُ، وقـــــد يُسْـــعفُ النديدُ النديدا

في فـــيـــافي صـــحـــرائهـــا لَمعَ النصـ

ـرُ، وولّى «رُومـــيلُ» يـغـــدو طريدا

وهـي تـرجـــو، لا ، بل تريدُ، واجْـــدِرْ

بـابـنـةِ الـنيلِ وَحْـــــدها أن تُـريدا![1]

ومن المعلوم أن الأسئلة ظلت بلا إجابات، والمطالب بلا استحقاقات، وامتد نظر الشرق العربي إلى المؤسسات الدولية والمواثيق الكبرى وهي _ في الأساس- منتجات سياسية غربية، ظهرت قبل الحرب وبعدها، داعية إلى السلام والعدل وحرية الشعوب (عصبة الأمم، منظمة الأمم المتحدة، محكمة العدل الدولية) أو إلى كفالة الحريات الأربع: حرية الرأي والعبادة والخلاص من الخوف والفقر (ميثاق الأطلنطي). وقارب الشاعر العربي في مصر هذه «المنتجات» السياسية، آملاً ومحبطاً في الوقت ذاته [2] لانحرافها كثيراً – في الواقع العملي – عن أهدافها المثالية.

---

(١) ديوان الجارم ص٣٢ قصيدة: يوم السلام. الأربع الروائع: الحريات الأربع في ميثاق الأطلنطي. روميل: أحد قادة الألمان وهزم في معركة العلمين.

- وفي سياق الاحتفاء بالسلام والمطالبة بالحقوق الوطنية، تأتي قصيدة "بعد الحرب" للشاعر كمال النجمي (١٩٢٣-١٩٩٥) راجع ديوانه: الأنداء المحترقة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٦٥-ص٢٧.

- وقصيدة "أيها الجندي" للشاعر عادل الغضبان (١٩٠٨-١٩٧٢) مجلة الكتاب، المجلد الأول – نوفمبر ,١٩٤٥

(٢) راجع على سبيل المثال القصائد التالية:

- عصبة الأمم: فخري أبو السعود. ديوانه ص٢٢٤.

- رثاء محمود فهمي النقراشي: علي الجارم. ديوانه جـ٢/ص٤٠٠-٤٠٥.

- عصبة الأمم، إلى طغاة العالم: حسن كامل الصيرفي (١٩٠٨-١٩٨٤) ، العصور العدد ٦ . مجلد (١) فبراير ١٩١٨ .

- ميثاق الأمم: عباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤). ديوان من دواوين، نهضة مصر ٢٠٠١ ص١١

- عصبة الأمم: محمود غنيم. الأعمال الكاملة – المجلد (١) ص٦٥.

- إلى الحرية: عبدالرحمن الخميسي، ديوان عبدالرحمن الخميسي، دار الكاتب العربي- القاهرة ط(١) د.ت ص٦٨-٧١ (نشرت بالرسالة عدد ٦٣٨-١٩٤٤).

وهكذا ارتدت الأسئلة أكثر اتساعاً وأكثر مرارة، وانتهى تقصي الشاعر الحديث للغرب في بعده السياسي إلى السخط عليه ورفض وجوهه الكالحة البغيضة، والتي تشكلت معالمها عبر ثلاثية: الاحتلال والاستبداد والحرب، ومع ذلك رأى الأستاذ العقاد «أن الحروب والثورات تشحذ ملكات الخطابة ولا تشحذ ملكات الشعر، بل تلجئها أحياناً إلى الصمت والركود، ولأن الشعر فردي والخطابة اجتماعية تنشط بنشاط الجماعات،... أما الأناشيد والأغاني إبان الحرب والثورة فحكمها حكم الخطابة»[١].

غير أن هذا الرأي الذي أبداه العقاد وأكده[٢] لا يصح بهذا الإطلاق ولا في كل وقت، فقد مر بنا كيف تجاوب الشعراء على اختلاف نزعاتهم مع الحرب وأحداثها، وتعبيرهم عن أخطارها وويلاتها.

واظهر الرومانتيكيون – كما المحافظون– التزامهم تجاه الأحداث العامة، وهو ما يتفق مع الرومانتيكية في جانبها الثوري الذي يسعى إلى إيقاظ الشعوب ويحمسها للثورة على ظالميها الأجانب والمحليين، ويوجهها نحو الوعي الوطني والكفاح ضد الإقطاع والاستبداد والحكم الأجنبي [٣] لكن خرجت مصر ومعها الشرق العربي من كل هذا بالفتات المتناثر على موائد الطواغيت المستبدة، ولهذا تطلب «يوم البعث» سؤالاً آخر لا يقل أهمية، وهو ما عبر عنه الأستاذ محمود شاكر في قوله: «إن الشرق اليوم يجب أن يسأل سؤالاً واحداً يكون جوابه عملاً صارماً نافذاً لا يرعوي دون غايته، وهذا السؤال هو أول سؤال ينتزع إنسانية الحي من الموت الفادح، إذا كان الدافع إليه هو رغبة النفس في تحقيق إرادتها تحقيقاً لا يبطل. من أنا؟ هذا هو السؤال، فإذا أخذ الشرق يسأل ويحاول أن يصل إلى حقيقته المضمرة في تاريخه، فهذا بدء النصر على الأيام الخاملة التي غط غطيطه في كهوفها المظلمة.

---

(١) الحرب والشعر. الرسالة ٣٨١-٢١/١٠/١٩٤٠ (الافتتاحية).

(٢) عاد العقاد فكتب افتتاحية بعنوان: حول الحرب والشعر. الرسالة ٣٨٥-١٨/١١/١٩٤٠.

(٣) E.Fischer, The Necessity of Art, P.56

وراجع: اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر: د. علي شلش ص٢٢٧ .

فإذا استطعنا في هذه الساعة الهائلة من تاريخ العالم وتاريخ الإنسانية أن نجعل طبقات الشعوب الشرقية تثور ثورتها على الفتور والجهل والغباء والبلادة وقلة الاحتفال بالحياة، وأن نجعل سلاح الثورة على أحسنه وأجوده وأمضاه في هذا السؤال، فقام كل أحد يسأل بمن أنا؟ فتجديد الحياة في الشرق حقيقة لا مناص للعالم بعدها من الاعتراف بأنها واجبة الوجود على الأرض»[1].

وهو السؤال/ الثورة الذي كان جواب بعضهم عنه عملاً صامتاً دون زعيق، وجواب بعضهم الآخر صراخاً بأساطير الذات المفرغة من كل قيمة وكل تراث. ولعل الفريقين بعد كل هذا الأمد في حاجة إلى إعادة الحياة إلى السؤال ذاته، بعد أن جمد أو كاد في دماء الملايين.

****

(١) يوم البعث. الرسالة. العدد ٣٦٨-٢٢/٧/١٩٤٠.

- ومن وحي هذا السؤال/ المقال نظم الشاعر السعودي أحمد محمد جمال (ت. ١٩٩٥) قصيدته "من انا؟" (نشرت بجريدة صوت الحجاز سنة ١٣٥٩هـ).

راجع : وداعاً أيها الشاعر: أحمد محمد جمال. منشورات نادي مكة الثقافي، ط٢ - ١٣٩٧هـ.

الفصل الثالث

البعــد الجمــالي

البعد الجمالي

إذا كانت ابتسامة «موناليزا» دافنشي، قد حيرت الاف البشر، فإنهم اتفقوا على الجمال فيها، والذي ينبع – ربما – من هذا الغموض الطاغي عليها، وهكذا كان الأمر مع الجمال نفسه، فتعددت مفاهيمه بتعدد زوايا النظر النفسية والفلسفية والنقدية والعلمية، وظلت إجابة السؤال: ما الجمال؟ عصية على أن تكون جامعة وظل السؤال محيرا. يعرف «توماس الأكويني» الجميل على أنه «ذلك الذي لدى رؤيته يسر» وأنه يسر لمحض كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس، أو داخل الذهن ذاته[1] ويقترب منه «جورج سانتيانا» عندما يعتبر الجمال لذة أصبحت موضوعاً[2].

ولا يكفي هذا – فيما نحن بصدده – فرؤية الأشكال والمناظر والسطوح والفرح بها، لا تصنع وحدها صورة الغرب أو بعداً جمالياً حقيقياً له، فالصورة هنا – حتى في أكثر أبعادها شكلية – تمتزج بالتصور والفكر، لذا كانت رؤية «هيجل» للجمال أدق وأقرب في تقديري، فالجمال ينشأ من اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، ومن تأمل الفكرة مجردة يكون الجمال «أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقتية، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية» لذلك يرى «هيجل» أن «الفكرة إذا تشكلت تشكلاً دالاً على تصورها العقلي تتحول إلى مثال»[3] كما أن التأكيد على الجانب الممتع أو السار من الجمال غالباً ما يجعله يبدو كما لو كان بمنزلة وسيلة أو أداة من أدوات الزخرفة أو التزيين للحياة، لكن

---

(١) انظر: التفضيل الجمالي: د. شاكر عبدالحميد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ٢٦٧ الكويت ٢٠٠١، ص١٥ .

(٢) الإحساس بالجمال، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١، ص ٩٥ .

(٣) فلسفة الجمال، اعلامها ومذاهبها: د. اميرة حلمي مطر. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣، ص١٥١ .

الجمال الفني مثلاً، أبعد من ذلك وأعمق، إنه يخترق الوجود وينفذ إليه مجسداً هذا النقاء من خلال واقع جديد شديد الفعالية والنشاط، إن الفن يشع الجمال من خلال تأثيراته الخاصة في الحياة، لكن المعرفة وكذلك المحتويات الخاصة بهذه الحياة هما من شأننا الخاص[1].

وبعدما كان الجمال يرتبط بالنظام والهارموني والتنوع والتوازن والتناسب وكل تلك المكونات الجمالية والكلاسيكية، أصبح واضحاً – بعد ذلك – أن تلك الأشياء التي تبدو غير منتظمة وتفتقر إلى التنوع وتبدو متنافرة، أو غير متناسبة (كالصحاري أو قمم الجبال) تظل قادرة أيضاً على استثارة الانفعال. ومن ثم فإن درجة ما من عدم الجمال أو حتى القبح، أخذت مكانها في ساحة الدراسات الجمالية[2].

ويتبدى جمال القبح ظاهراً عند بودلير، فيرى باريس مدينة ذات وجوه متعددة، وكل شيء فيها حتى القبح ينقلب سحراً[3] كما أن الجمال عنده لا يخلو من رعب الفناء[4].

أما العامل المؤثر في تشكيل التفاصيل لهذا البعد الجمالي من صورة الغرب، فهو التجربة الشخصية والمشاهدة والعيان، وهو ما توفر لشعراء الدراسة من خلال الرحلة إلى الغرب الأوربي دارسين أو زائرين أو منفيين، والوقوف على الطبيعة وظواهرها والتجوال في المدن واستيعاب ما استحدثه إنسانها من بدائع ومخترعات، وبالإجمال ما اشتملت عليه أرض الغرب وسماؤه وما بينهما؛ لذا يمكن تلمس خطين أساسيين في سعي الشاعر الحديث لتشكيل البعد الجمالي، هما: مشاهد من الطبيعة الغربية، المدينة الغربية.

أولاً: الطبيعة الغربية

وليس عجيباً أن يحتفي شاعرنا الحديث بالطبيعة، فهي دائماً توحي والشاعر يعبر، والشعراء – من قديم – مولعون بالطبيعة « آووا إليها وصوروها في شعرهم تارة باسمة،

---

(١) المصدر السابق، ص٨١ .

(٢) التفضيل الجمالي، ص١٦ .

(٣) الشاعر الرجيم بودلير: عبدالرحمن صدقي. دار المعارف بمصر – اقرأ (٧) ط٢، د.ت ص٤١ .

(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمد فتوح أحمد. دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ص٧٨ .

وأخرى عابسة ساخطة، ووصفوها على اختلاف الحالتين، كما فعل «هوميروس» في الإلياذة، فلم يجعلها ملحمة فقط للحروب والغارات، ولكنها كانت معرضاً لألوان شتى من الطبيعة»[1].

ولكن ما ينبغي أن تكون علاقة الفن بالطبيعة مجرد محاكاة من الأول للثانية «وبديهي أن الفن لو كان محاكاة الطبيعة، لما قام الفن إلى جانب الطبيعة لانتفاء علة وجوده، بحكم الاستغناء بالطبيعة عنه، وغير مقبول في العقل أن نفكر في النقل ولدينا الأصل،... ولو كان النقل المطابق للأصل هو ما ننشده من الفن، لكان لنا في الصور الفوتوغرافية الملونة في دقة نقلها الحرفي ما يغني عن فن التصوير، وفي صب القوالب على الأصل الطبيعي ما يغني عن فن التماثيل... كما أنه لا يمكن أن يتأتى للفنان بحكم كونه إنساناً أن يحاكي الطبيعة كما هي، وأن ينقل عالمها الخارجي الذي حوله دون أن يمزج به عالمه الداخلي الذي في نفسه»[2].

وإذا حسبنا أن الشعر وصف للإنسان بأحواله وأطواره، والطبيعة الجامدة والمتحركة بوجوهها وأشكالها، وإذا أخذنا في الاعتبار تعريف قدامة بن جعفر للوصف بأنه «ذكر للشيء بما فيه من الأحوال والهيئات»[3] فإن البعد الجمالي قد يتسع ليشمل الأبعاد الأخرى بشكل أو بآخر، وليس هذا من سبيل توسيع خطوط هذا البعد أو دوائره، بقدر ما هو احتراز مبدئي يسعى إلى التأكيد على أن الانتقاء هنا هو السبيل المتاح وليس الإلمام بكل الخطوط والدوائر والظلال في هذا الجانب من الصورة.

الشعر عند شوقي ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ[4] لذا كانت الطبيعة في تقديره هذا «توأم التاريخ كملهم للشاعر فهي أمه، أم الشعر والتاريخ أبوه. وكان هذا الجمع بين الطبيعة والتاريخ تطويراً وتعميقاً لمفهوم الطبيعة عند شوقي كما أنه أكسب شعر شوقي في الطبيعة بعداً جديداً وهو تضامن الطبيعة والتاريخ في تعبيره الشعري»[5].

---

(١) محمد عبدالغني حسن: معرض الأدب والتاريخ الإسلامي، ص١٦٧ .

(٢) عبدالرحمن صدقي: الفن والطبيعة. الهلال - اغسطس ١٩٦٤ .

(٣) نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى. مكتبة الخانجي ط٣/ ١٩٧٩، ص١١٨ .

(٤) تلك عبارة شوقي الشهيرة في مقدمة قصيدته «روما» ديوان شوقي جـ١/ص١٥٦ .

(٥) العودة إلى شوقي: عرفان شهيد، ص٤٣١ .

هذا التضامن بين الطبيعة والتاريخ ربما جعل من شوقي مؤرخاً للطبيعة ومصوراً لها من بعيد. فكان شعره في الطبيعة شعر السطوح والطلاء الخارجي شأنه شأن المصور الفوتوغرافي الذي يصور الطبيعة ولا يتصورها، دون التفات «خاص» كما هو شأن المولعين حقاً بمحاسنها الفطرية، وكما جزم بذلك الأستاذ العقاد[1].

لكن الحق أيضاً، أن الوجدانية لم تلفظ أنفاسها تماماً في شعر الطبيعة عند شوقي[2] كما سنرى، وقد قضى شوقي في أوربا ثمانية أعوام، ثلاثة منها دارساً وخمسة منفياً، فضلاً عن زياراته المتكررة لها، كان خلالها متفتح العقل والقلب وكانت نوافذ حسه ونفسه مشرعة لنسيم الحضارة، واستيعاب ذلك الوهج الصادم لنفسية الشرقي، دارساً لمعارفهم ومتذوقاً لفنونهم، ومقبلاً على مناهل الجمال - بلا حرج أو وجل - يقدم «نصيحة غالية» إلى الطلاب المصريين الراحلين إلى أوربا، مستمداً إياها من تجربته الشخصية الطويلة، مع هذا العالم الحضاري:



انتم غداً في عالمٍ
هو والحضارةُ ناحيهْ

واريتُ فيه شبيبتي
وقضيتُ فيه ثمانيه

ما كنت ذا القلب الغليظِ ولا الطباع الجافيه

سِيْروا به تتعلموا
سرَّ الحياة العاليه

وتاملوا البنيانَ واذكِروا
الجهودَ البانيه

ذوقوا الثمارَ جنيَّةً
ورِدُوا المناهلَ صافيه

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. نهضة مصر - القاهرة د.ت، ص١٦٣ .

(٢) من الأمثلة الدالة على ذلك ما جاء في قصائده عن : جسر البسفور وجنيف وغاب بولونيا. ديوانه جـ١/ ص١٦٥، ٨٤-٨٨، ٧٤-٧٥ .

والـلـهِ لا حـــــــــــرجٌ عـلـيْـ
ـكُمْ في حــــــديثِ الغَــــانيـــــة
أو فِي اشْـــتِـبـهـــاءِ السِّـحـــر من
لحظِ العــــيـــون السَّـــاجِـــيـــه
أو فـي المســـــــارح فـــــــهْيَ بـالـنْـ
ـنَفْسِ اللطيـــفـــةِ راقـــيـــه[1]

ترى هل كان ذلك جانباً من جوانب بحثه عن «سرّ الحياة» ومذاقها الأصفى؟ أم أنها نفس الشاعر الفنان التي ترد المناهل كلها، وتنظم المتناقضات في عقد واحد؟ لكنها دعوة حضارية، تذكر بكلام للمهاتما غاندي – وكان شوقي معجباً به – يقول فيه: «يجب أن أفتح نوافذ بيتي لكي تهب عليها رياح جميع الثقافات بشرط ألا تقتلعني من جذوري».

وقد اصطحب شوقي روحه الإسلامية معه عندما أراد تصوير مشاهد الطبيعة في طريقه من أوربا إلى الآستانة عام ١٩٠٧، ولم تفارق نفسه المعاني القرآنية، ولا النهج الفني الموروث لأدب الرحلة إلى الممدوح في الشعر العربي القديم، وكأن الطبيعة التي يجتازها هنا على اتساع مسافاتها، الأطلال والديار التي يتوسل بهما الشاعر القديم إلى ممدوحه (وهو هنا ملك بمفرقه تاجان، الشرق والغرب ينعمان في ظله) وإمعاناً في التراثية يستهل قصيدته بالأمر «قف بنا يا ساري» المتكرر منذ امرئ القيس، والمخاطب «الصاحب» يتغير قليلاً من أجل التصريع مع القافية، وتستمد الأبيات الأولى مضمونها وخطابها من روح إسلامية واضحة: «حتى أريك بديع صنع الباري» وفي الأرض والسماء «روائع الآيات» تنطق بالجلال كأنها «أم الكتاب» وكلها من دلائل قدرة الخالق العظيم، فلم تعد هناك حاجة «لأدلة الفقهاء والأحبار» بل إن نظرة واحدة عاقلة في صنعه (بالطبيعة الأوربية) كفيلة برد المنكر عن إنكاره.

ثم تبدأ ملامح الطبيعة الأوربية في الظهور، عندما يمر على بعض الحدائق العامة، ويرصد صوراً عجلى لألوان من الزهور، ويمر بالغدير الصافي كالمرآة، وهو ينساب في الأرض الخضراء المنسوجة من «سندس ونضار»:

---

(١) ديوان شوقي، جـ١/ ٥٩٣–٥٩٤ «الطلاب المصريون في أوربا».

ولقــد تمرُّ على الغــدير تَخــالهُ
والنَّبتَ مــــرآةً زَهَتْ بإطار

حلوُ التسلسلِ موجُــه وخريرُه
كــــأناملٍ مــرَّتْ على أوتار

مُــدَّتْ سواعــدُ مائهِ وتألَّقت
فيها الجواهرُ من حصىً وجِمار

ينســاب في مُخضلَّةٍ مبتلَّةٍ
منســوجةٍ من سُندسٍ ونُضار

وتتحدد الملامح الأوربية الخاصة أكثر، فيلمح في زاوية من الصورة «الجليد» والسماء المتقلبة بين الصحو والأمطار، وفي نقلة أخرى يرى القطار «الممسوخ» من فُلك الطوفان الذي رمى بهم وبرجانهم إلى ساكن «الثريا»:

قــام الجليــدُ بهــا وســالَ كــأنه
دمعُ الصبــابةِ بلَّ غصنَ عِــذار

وترى السمــاء ضُحىً وفي جُنح الدجى
منشــقَّــةً عن أنهــرٍ وبحــار

في كل نــاحيــةٍ سلكْتَ ومذهبٍ
جبلانِ من صخرٍ ومــاءٍ جــاري

من كل مُنهمــرِ الجــوانب والذُّرى
غمــرَ الحضيضَ مُجللٍ بوقــار

وكــأنما طوفــان نوحٍ مــا نرى
والفُلك قــد مُسِخت حَثيث قطار

يجــري على مثلِ الصــراط وتارةً
مــا بين هاويةٍ وجُــرْفٍ هاري

جــاب الممــالكَ حَزْنَها وسهولَها
وطوى شعــابَ الصِّرب والبلغــار[1]

(١) ديوان شوقي، جـ١/ ص١٠٣-١٠٤ «مشاهد الطبيعة في الطريق من أوربا إلى الآستانة».

هذه الأوصاف لطبيعة مجهولة الجنسية – إذا جاز التعبير – وتكاد تنطبق على معظم بقاع أوربا، لكنه يخص الطبيعة في سويسرا بمطولة، حاول أن يجعلها شاملة لعناصر طبيعية كثيرة مثل: القمر الذي ما زال يتعلم السير ليلاً، والغمام والسفوح والبيوت «كأنها أوكار طير» وجداول المياه تحيط البيوت من كل اتجاه، والجسور والمراكب تطويها جميعاً، والشمس في شروقها وغروبها وقد مست الجبل الشامخ «فاشتعلت بها جنباته، وبدت ذراه الشمُّ تحمل مجمراً»، ولأنها أرض «تموج بها المناظر جمة» فإن انتخاب منظر منها كاف فيما نروم، ومقطع الجبال في سويسرا جدير بهذا الانتخاب، يقول شوقي:

ناجيتُ من أهوى وناجاني بها
بين الرياض وبين ماء سويسرا
حيث الجبالُ صغارُها وكبارُها
من كل أبيضَ في الفضاء واخضرا
تَخِذَ الغمامُ بها بيوتاً فانجلتْ
مشبوبةَ الأجْرامِ شائبةَ الذُّرى
والصخرُ عالٍ قام يُشبه قاعداً
وأناف مكشوفَ الجوانب مُنذرا
بين الكواكب والسحاب ترى له
أذناً من الحجر الأصم ومِشْفَرا
والسفحُ من أيِّ الجهات أتيتَه
ألفيتَه دَرَجاً يموج مُدوَّرا
نثرَ الفضاءُ عليه عِقْدَ نجومه
فبدا زَبَرْجَدُه بهنَّ مُجوهرا[(١)]

ومع إعجاب شوقي «بشاعر الطبيعة» ابن خفاجة[(٢)] وقصيدته/ المثال في وصف الجبل «وأرعن طماح الذؤابة باذخ»[(٣)] غير أنه لم يبلغ الذروة التي بلغها الشاعر الأندلسي.

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص٨٥ «جنيف وضواحيها في بهجة مناظرها».

(٢) وصف شوقي ابن خفاجة (٥٣٣هـ) بأنه «شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها وواصف بدائعها وحُلاها» مقدمة الشوقيات جـ١/ص٥ . مطبعة الإصلاح بمصر، ط(٢)، ١٩١١، خلت الطبعات التالية من هذه المقدمة.

(٣) انظر: ديوان ابن خفاجة. بيروت ١٩٦١ ص٤٢-٤٤ .

وكانت جبال أوربا موحى شاعرين آخرين هما: عبدالرحمن شكري وفخري أبوالسعود[1]. ويلتقي جبل شكري مع جبل ابن خفاجة، ففضلاً عن اتحادهما الموسيقي (بحر الطويل) فإنهما يلتقيان في التصوير التشخيصي للجبل فهو شيخ أو راهب «وقورٍ على ظهر الفلاة..» / وأنتَ وقورٌ لم تُرَعْ من رعودها» وهو «مفكر في العواقب»/ «تفكر في عيش القرى والعمائر»، ويتفقان في المناجاة الحميمة وخلط النفس بذلك الجلال الساحر، وفي العبرة التي ينتهيان إليها يترجمها عن الجبلين «لسان التجارب»، «سلام فإنا من مقيم وذاهب»/ «يغيّرُ مَرُّ الدهرِ حياً وهامداً».

لكنهما يفترقان في الباعث وفي الزمن واللون، فباعث ابن خفاجة الشعور بالوحدة والوحشة، فهو جواب حزين تتهاداه الصحارى في ظرف مخيف «فأجتلي وجوه المنايا..» فكان الجبل «خير صاحب». أما باعث شكري فالتأمل الهادئ والذكرى والطموح المستلهم من «مرأى جلال» الجبل. والزمن عند ابن خفاجة هو ليل طويل لا ينقضي «سحبت الدياجي فيه سود ذوائب»، ولا يوجد زمن محدد عند شكري، لكن من المؤكد أن لا أثر لظلمة الليل، بل يلتمع الضوء في المفتتح «جلالك أهدى من ضياء المنائر». ثم إن الرداء الذي يرتديه جبل ابن خفاجه هو «الغيم» والعمائم السود مع الذوائب الحمر، أما جبل شكري الأوربي فيرتدي «الجليد» الشديد البياض، ويزينه تاج من «النجوم الزواهر»، يقول شكري في قصيدته «الجبل»:

جلالُك يُلهي المرءَ عن كلِّ زائلٍ
فيخشع مسحورُ النُّهى والضمائرِ
توحّدْتَ كالرهبان يارُبَّ راهبٍ
رأى عصمةَ الأطوار، طُهرَ السرائرِ
تطلُّ على السهل الفسيح كأنما
تفكِّر في عيش القرى والعمائرِ

(١) وللشاعر بشر فارس (١٩٠٧-١٩٦٣) قصيدة «في جبال بافارية» الألمانية نشرت في المقتطف ١٩٣٧/٣/١ .

وانتَ وقورٌ لم تُرَعْ من رعودها
ولم تتهيَّبْ دورةً للدوائر

يغيِّر مَرُّ الدهر حيَّاً وهامداً
سواك فهل اوقفتَ خطوَ المقادر

فيا مَلِكاً بُرْدُ الجليد كساؤه
ومن فوقه تاجُ النجوم الزواهر

تشاهدُ جيلاً بعد جيلٍ كانما
تمرُّ بك الأجيالُ مرُّ العساكر

ترى مولدَ الدولاتِ ثم مماتَها
وتبصرُ مجدَ اليوم بعدَ الغوابر

خَلَطْتَ بكَ النفسَ الطموحَ إلى العلا
ومرأى جلالٍ منك ملءُ الخواطر[1]

وكان للطبيعة في إنجلترا أثر عظيم في نفس شكري وشعره، وشكلت إقامته أثناء البعثة العلمية سنة ١٩٠٩، مورداً كثير الجداول والعيون من موارد ثقافته الأوربية، يكتب

---

(١) ديوان عبدالرحمن شكري، ص ٦٥٣-٦٥٤ .

- ومن قصيدة ابن خفاجة يمكن انتخاب الأبيات التالية:

وأرعنَ طمّاح الذُؤابة باذخٍ
يُطاولُ أعنانَ السَّماء بغاربِ

يسُدُّ مهبَّ الريح عن كل وجهةٍ
ويزحمُ ليلاً شُهبَهُ بالمناكب

وقورٍ على ظهر الفلاة كأنه
طوال الليالي مفكرٌ في العواقب

اصختُ إليه وهو اخرسُ صامتٌ
فحدثني ليلُ السُّرى بالعجائب

وقال الا كم كنتُ ملجأ قاتلٍ
وموطن أوّاهٍ تبتلَ تائب

وكم مرَّ بي من مُدلجٍ ومُؤوِّبٍ
وقال بظلي من مطيٍ وراكب

فما كان إلا أن طوتهم يدُ الردى
وطارت بهم ريحُ النوى والنوائب

ديوان ابن خفاجة، ص ٤٢-٤٤ .

فصلاً مهماً من نشأته الأدبية عن «الشعر والثقافة» يقول فيه: «فأما الثقافة الأولى وهي ثقافة تعدد مناظر الطبيعة وتنوعها في إنكلترا فقد كان لها أثر عظيم في نفسي حتى في أثناء سفري إلى مستقر إقامتي وأنا أنظر من نافذة القطار ولا أزال أذكر ملاحظتي لاختلاف تلك المناظر التي رأيتها من نافذة القطار عن المناظر التي كنت أراها من نافذة القطار في مصر. ففي مصر نرى الأرض سهلاً كأنما صنعها مهندس بالمسطرة على ورقة وعلى مستوى واحد، وفي إنكلترا ترى القطعة الصغيرة من الأرض تتفاوت في الارتفاع والمظهر تفاوتاً عجيباً...

وفي إنكلترا رأيت الوديان الصغيرة التي تحوطها الجبال ورأيت التلال والجبال مكسوة بالأشجار ومغطاة بالجليد أو بدقيق الثلج شتاء ورأيت بقايا الغابات الكبيرة القديمة ولهذه البقايا أثر في النفس لا يقل عن أثر الغابات الكبيرة القديمة، ورأيت المياه المنحدرة من تلال وكان أثرها في النفس لا يقل عن أثر المساقط المائية العالمية الكبيرة لدى من كان صاحب خيال وإحساس ورأيت دقيق الثلج يكسو الشوارع والبيوت ويجعل النهار المشمس كالليل المقمر فزاد معنى قول أبي تمام وضوحاً في نفسي، وإن كان أبو تمام يشير إلى الزهر لا إلى دقيق الثلج وهو قوله:

تريا نهاراً مشمساً قد زانه

نور الربى فكأنما هو مقمر

وقد زادتني مشاهدة تلك المناظر المتعددة قدرة على الوصف حتى على وصف المناظر غير الإنكليزية سواء في ذلك الشعر الذي كتبته في إنكلترا أو بعد عودتي»[1].

وأثمرت هذه الثقافة «ثقافة تعدد مناظر الطبيعة» قصائد عديدة في ديوان شكري عن الطبيعة بأشكالها وتنوعها، وفيما يخص الطبيعة الإنجليزية أثمرت بالإضافة إلى قصيدة «الجبل» قصائده في «الغابة» و«الشلال» و«الشتاء»[2]. وعندما يصف الغابة ومظاهرها

(١) المؤلفات النثرية الكاملة – المجلد الثاني، تحرير وتقديم: د. أحمد إبراهيم الهواري. المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨ ص٤٨٥-٤٨٦ .

(٢) راجع ديوان عبدالرحمن شكري، الصفحات: ٦٦٧-٦٦٨، ٥٥٦-٥٥٨، ٦٦٠-٦٦١، على التوالي.

وأصواتها المختلفة يتطرق إلى أثرها في النفس، وتأثيرها في معمار الكنائس الكبيرة (الكاتدرائية) في القرون الوسطى، فجاءت الأعمدة والسقوف على نمط البناء القوطي المعروف. ويقارن بين حياة الناس فيها قديماً منذ «شادها ابن آدم» القائمة على الاحتيال والقنص والصيد، وبين حياتهم في المدن الحديثة فلا يجد فرقاً، فقد ظلت شريعة الغابة هي المسيطرة على النفوس والعقول:

لبثَ القومُ فيكِ دهراً فَنَاجا
هُمْ سرارُ الفنون بالإيحاءِ
عُمُداً شيّدوا وسَقْفاً لبهوٍ
واستمدّوا من غابةٍ وسماء
حين شادوا للدين بيعةَ إيما
نٍ تبدّتْ كالغابة اللفّاء
صرتِ ملهىً وكنتِ غيلاً مَخُوْفاً
وملاذَ اللصوص والطُّرَداء
وارتضيتِ الأمانَ من بعد ذُعرٍ
لم يزلْ في المدينة الشمّاء
فكأن الأقوامَ لم يخرجوا منْـ
ـكِ ولا زالَ عهدكِ المتنائي

مر بنا كيف أثارت أجواء: الضباب والدخان وقتامة النهار والأمطار، مشاعر الغربة والحنين إلى الوطن في نفس شكري، فقد كان سيئ الحظ في إقامته بإنجلترا عندما سكن بلدة شفيلد الصناعية التي تمتلئ سماؤها بالدخان والأمطار:

أنا في بلدة يمرُّ بها الدهـ
ـر حزيناً لا يستضيءُ بشمسٍ[1]

(١) انظر الفصل الأول، ص ٨٣ – ٨٤.

لكن أجواء الطبيعة الإنكليزية لم تكن بهذه القتامة طوال الوقت، ففي قصيدته «الشتاء في إنجلترا»[1] تتحول القتامة إلى شيء آخر بفعل الثلج وفضله، فيغلب البياض على كل شيء، ويمحى سواد الأرض وغبارها، وينشر النور والزهر الأبيض والليلة القمراء والأحلام، وتتقدم الآمال والحب فينتشر الدفء «دفء الحياة ونارها» رغم ثلج الشتاء، وللقصيدة مقدمة يقول فيها: «يسقط الثلج في إنجلترا شتاء على شكل حبات الدقيق، فيعلو الأرض والمنازل والأشجار، فيخيل للرائي كأنما قد كسيت الدنيا كساء من القطن، وكأن النهار ليلة مقمرة، وكأنما بياض الثلج من أثر بياض أشعة القمر. وتذكى النار في المواقد في البيوت، فكأن ألوان النار ألوان الأزهار الزاهية في جنة الربيع، وتذكي نار المواقد وجنات الوجوه فكأن في المواقد جمراً وفي الوجوه جمراً! وتبحث في القلوب فترى نار الحياة وشرتها، وترى الحب والآمال لم يغضّ منها برد الشتاء وثلجه!»:

نشــرَ الضَّــريبُ على البــســيطة حلةً
بيــضــاءَ تمحــو غــبــرة الغــبــراءِ
يســـعى على وضَح النهـــار كـــأنما
يســري الفــتى في ليلةٍ قــمــراء
فكأنَّ نور البـــدر مـــا حلَّى الثـــرى
برواء تلك الحلَّة البــيــضــاء
وعلى المســاكن كــســوةٌ منه كــمــا
تعلو المفــارقَ شــيــبــةُ الشَّــمطاء
وإذا اســتــراح لمقــمــرٍ في لونه
راءٍ ترى الأحـــلامَ عــينُ الرائــي
وإذا المواقــدُ في البــيــوت تضــاحكتْ
من شــدةِ الإيقـــاد والإذكـــاء

- (1) ديوان شكري، ص٦٦٠-٦٦١.
- وفي قصيدة «وطن الضباب» لأبي شادي، نجده يرد على «من عاب» أجواء الطبيعة بإنجلترا لأن:
الحسن فيك عزيزٌ متوجٌ بهضابك
الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٢.

خِلْتَ الربيعَ سـعى إليكَ بحـفله
والنارَ زهرَ الجنة الفـيـحـاء
يذكي الوجـوهَ لهـيـبُـهـا فـتـراهما
جـمـرينِ يشـتـعـلان في الظلمـاء

ومع ذلك كله، لا يفضل شكري فصل الشتاء، وله في ذلك مقطوعة يخبر عنوانها عن مضمونها وهو «ذم الشتاء»[1].

أما فخري أبو السعود فيخص الجبال الأوربية بقصيدتين: «شخصت إلي عيون هاتيك الربى» و«الجبال» وفيهما يمزج التأمل الفكري بالخيال الذي يضفي على الجبال ملامح إنسانية، وهي بهذا تقترب من تصور شكري للظاهرة الطبيعية، مع ملاحظة أن كلا الشاعرين قضى بعثته الدراسية في دولة واحدة (إنجلترا)، فالجبال تارة تكشف وجه الأفق إذا كانت متفرقة، وتارة «تسده سداً عليّ بشملها المضموم» وتمتلك ثوبين من النبات والثلج المطرز بالغيوم، وقد جرب صعودها:

لم امضِ فـيـهـا صـاعـداً إلا مـضت
صُـعُـداً لشـاوٍ ثَمَّ غـيـرِ مَـرُومِ
تَـعْـرَى وتَكْسى بـالـنـبـات وآنةً
بطبـاقِ ثلجٍ في طبـاقِ غـيـوم
تغـدو ذُراها للرياح مـلاعـبـاً
ولـكـل هـطَّـالٍ أجـشّ هـزيم
حـتى إذا وافتْ ذُكـاءُ فـاوْهَـنَتْ
أوصـالَ ثلجٍ فـوقـهـا مَـركـوم
سـالت جـوانبُـهـا بسـيلٍ دافقٍ
مـتـوثِّبٍ فـوق الصـخـور عـمـيم

(١) المصدر السابق، ص ٢٢٩ .

وتحضر المفارقة، ويبرز التشخيص عندما يحس الشاعر بشرقيته وهو في حضن طبيعة الغرب، فتُرى من ينكر الآخر؟:

شَخَصَتْ إليّ عيونُ هاتيكَ الرُّبى
في حيرةٍ من أمرِها وسهوم
وكأنما أنكرنَ ظاهرَ هيئتي
وكأنما قد راعَهُنّ قدومي
وأنا أُغمغمُ بينها بقصيدةٍ
عربيةِ الألفاظ والتنغيم
ولربما وَطِئتْ شوامخَ هَضْبِها
قِدْماً فوارسُ حِمْيرٍ وتميم(1)

كانت الطبيعة ملاذاً لجأ إليه فخري أبو السعود كلما استبد به الشعور بالغربة الواقعية (البعد عن الوطن والأهل) والنفسية (النفور من الواقع والصدام معه) وقد جرب الغربتين، فأحب السفر وتنقل بين إنجلترا وفرنسا، واتخذ من الطبيعة «جاراً» ورفيقاً، وعبر عن حبه لها ودورها في الأدب شعراً ونثراً:

حسنُ الطبيعة خيرُ ما مُتّعْتُهُ
في عالمٍ لم آته متخيِّرا (2)

وهي عنده «إلف الشاعر الحميم وتوأم روحه ومرتع فكره، ومتاع بصره، ومهبط وحيه، ومعاهد متعاته وذكرياته، إلى ظلالها يسكن، وبين محاسنها يهيم وعندها ينفض أوشاب العيش، ويستريح فكره الذي أضناه التعب» (3).

---

(1) ديوان فخري ابو السعود، ص٢١٦-٢١٧ .

(٤) ديوان فخري ابو السعود ، ص ١٢٨ قصيدة: منظر لا متاع.

وعن اثر الطبيعة في الشعر يقول: (الديوان ص٢٠٣-٢٠٤ قصيدة: غب سماء)

هي شعر الوجود احر به ان يلهم الشعر انفس الشعراء.

(٣) الطبيعة في الأدبين: فخري ابو السعود. الرسالة ١٩٣٦/١٠/١٩ .

هذا الاحتفاء بالطبيعة صدى تأثره الأكيد بالمدرسة الرومانسية، وهو في هذا امتداد لشعراء الديوان (العقاد وشكري والمازني) الذين اتخذوا الطبيعة ميداناً أساسياً للتعبير عن أفكارهم وعواطفهم، وهم في هذا أيضاً «متأثرون إلى حد بعيد، عن قصد وعن غير قصد بالشعراء الرومانسيين الأوربيين، في اتخاذهم من مشاهد الطبيعة رموزاً لعالمهم النفسي، يخلعون عليها مشاعرهم الذاتية وذريعة للتنفيس عما يجيش في صدورهم من عواطف» (1).

وفضلاً عن ترجمة أبي السعود لقصيدة فيكتور هيجو «الطبيعة والإنسان» وقصيدة وردزورث «حديث الطبيعة» (2)، فإن ديوانه ضم أكثر من قصيدة عن الطبيعة الأوربية، فوصف الخريف فيها وكيف يتسامى حسناً وطيباً «في ربوع يطول عمر شتاها» ووصف «السحاب» الإنجليزي الذي « تسعى جنود البرد تحت جناحه» ورسم لوحة رائقة للغروب على الخليج(3). لكن قصيدته «آية الجزر» تأتي خلاصة مركزة للأجواء المسيطرة على الجزيرة الإنجليزية: الشتاء الطويل، الرياح، البرد، الأمطار، التقلبات المناخية، الثلج، الشمس، الضباب، وينتهي إلى التأمل والدرس الذي ينبغي استيعابه، والرسالة التي يود أن يعيها أبناء الشرق خاصة:

جـزيرةٌ قـد أشـاحـتْـهـا يَدُ القـدرِ
عن الشطوط فـقـامتْ آيةُ الجُـزُرِ
قـد اسـتـوتْ وسطَ أمـواجٍ تلاطمُـهـا
نُصْبَ الرياح ونصبَ البـرد والمطر
إذا الشـتـاءُ أتاها لم يَرُمْ حـولاً
عنهـا وغـشّى فـجـاجَ الأرض بالكَدَر
يـأتـيكَ في كل يـومٍ من تحـوُّلِـه
شـأنٌ جـديدٌ وأمـرٌ غـيـرُ منتظر

✵✵✵✵

---

(1) د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. دار النهضة- بيروت ١٩٨١، ص١٤٣ .

(2) ديوان أبي السعود، ص٦٩، ٧٦ .

(3) راجع قصائده: في الخريف، السحاب، الغروب على الخليج. في الصفحات٨١- ٨٢، ١٠٨-١٠٩، ٢١٤-٢١٥ من الديوان.

لكنَّ شاعرَها سارت نباهتُه
في الخافقين وجابتْ سالفَ العُصرِ
وقومُها في اقاصي الشرق قد رفعوا
والغربِ رايةَ ربِّ السَّبقِ والظفر
اللهُ يشهدُ ما جاءوا بمعجزةٍ
في العالمين ولا بدْعٍ من الخَبَر
لكنَّه الجِدُّ تنقادُ الأمورُ به
للطالبين ويدنو عازبُ الوطر[1]

يستمر الوجهان معاً: القاسي والممتع للطبيعة الأوربية في الظهور لدى شعراء الدراسة، فيكتب علي الجارم عن «يوم عبوس»[2] شديد البرد، ويتذكر صبحاً من أصباح «نوتنجهام» البريطانية، التي تلقى فيها علومه مع فقيد يرثيه، وقد حجب الضباب ضوء الشمس، وكأن الليل بلا آخر:

بلادٌ كان الشمسَ ماتت بافقِها
فظلَّتْ عليها أعينُ السُّحب تدمعُ
كان المصابيحَ الخوافقَ حولَنا
سيوفُ وغىً في ظلمة النَّقْع تلمع
كان بياضَ الثلج يُنْثَرُ فوقنا
صحيفتُك البيضاءُ بل هي انصع[3]

وهي البلاد عينها التي يحن إلى بعض ذكرياته فيها بعد عودته سنة ١٩١٢، ويسائل الطير عن ايامها وأخبارها، وكانت في تصور سابق له:

أرضٌ كان إلهَ الأرضِ أودعَها
بدائعَ الحسن من عونٍ وابكار[4]

(١) ديوان فخري ابو السعود ، ص٩٧-٩٨ .

(٢) ديوان الجارم ص٢٣٦ .

(٣) ديوان الجارم ص٤٣٦ قصيدة: رثاء امين.

(٤) ديوان الجارم، ص ٢١٨ قصيدة: ذكرى الغرب.

وكما كانت الطبيعة «أم الشعر» في تقدير شوقي، فإنها في تقدير علي محمود طه «أستاذ الشاعر» ، ولا أوضح في عظم إحساس الشاعر بالطبيعة من قوله:

مـــعـــهـــدي هذه المـروجُ واســـتـا

ذي ربيعُ الطبـــيــعـــةِ الفَـــيْنانـــة [1]

إنه الشاعر المفتون بالجمال، وقد أوقدت كثرة الأسفار هذا الافتنان، وأسهمت ولا ريب في اتساع افق التجربة لديه، وصبغ شعره بهذا الصباغ المثير الجذاب، فكانت رحلة الصيف إلى أوربا وتنقله من بلد إلى بلد طقساً يؤدي فروضه في كل عام، عائداً برصيد شعري أغنى ديوانه، حتى يمكن نعته «سندباد الشعر العربي» في العقد الخامس من القرن العشرين.

في مرحلة باكرة من حياته الشعرية يكتب قصيدة «القطب» على أثر مشاهدة رواية سينمائية تصور مشاهد القطب الشمالي، محاولاً تقريب صورة هذا الصقع القصي من الأرض، فيزداد الأمر غموضاً، ويظل عالماً رهيباً، يرعى فيه «الزمهرير والثلج» وتلفه غياهب الصمت والأسرار:

هو ليلٌ من الغـــيـــاهب ضـــافي

وأديمٌ فـي لجَّـــــةِ الـثـلـج طـافـي

وبحـــارٌ إن رُدْتهـــا لـم تجـــدْ غـــيْـ

ـرَ جليـــدٍ من لجُــــةٍ وضـــفـــاف

وجـــبـــالٌ من الـثـلـوج تـَدَجَّى

رائعـــاتِ السُـــفـــوح والأعـــراف

وطنُ الزَّمـــهـــرير والـثـلـج لا القـــيْـ

ـظُ ولا كـــدرةُ الرمـــال السَّـــوافي

عـــالـمٌ كله سكونٌ وصـــمـــتٌ

مـــتـــرامي الحـــدود والأطراف [2]

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص ٧٠ قصيدة: الفن الجميل.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٣-٦٤ . تدجى، تتدجى: تنتشر وتنبسط. الأعراف: جمع العرف وهو اعلى الجبل.

وتعود الأسئلة أكثر ازدحاماً عن كنه هذا القطب، ويفتن الشاعر به، لأنه «فتنة الأبد الخالي» ومبعث الظنون والأراجيف، ويسعده أن يظل موطناً لسحر المجهول، عزيزاً على المكتشفين، حتى بعد محاولة «امندصن» اقتحام حدوده (في عام ١٩٢٧) لذا يختتم القصيدة ساخراً من تلك المحاولة، ومؤكداً أن جمال القطب مستمد من كونه «غيباً مستحباً» وسراً خفياً:

قـــيل حـــامـــوا على ذُراك، وألقـــوا
فـــوق واديكَ نظرةَ اســـتـــشـــراف
وأراهُمْ في زعـــمـــهـم قـــد اســـفَّـــوا
بكَ يا قطبُ أيَّمـــا إســـفـــاف
تشـــهـــدُ الكائناتُ أنك أمـــســـيْـ
ـتَ وتمسي سِـــرَّ الوجـــودِ الخـــافي[1]

فيما عدا ذلك، فإن الجمالي من طبيعة الغرب ممتزج في قصائد علي محمود طه بالإنساني وأخص قصائد الغزل، والتي يتناولها الكتاب في فصل تال، لكن يمكن الاكتفاء بمثال من قصيدته عن «بحيرة كومو» وتعتبر بحيرة كومو «أجمل البحيرات الثلاث التي ينفرد بها اللمباردي الإيطالي ومن أجمل مفاتن أوربا التي جذبت إليها كثيراً من الشعراء فألهمتهم أرق أشعارهم، وأعذب أغانيهم وقد زار الشاعر هذه البحيرة متنقلاً بين شواطئها ومدنها وأروع جبالها المسمى بالبرونات...» ويمسك الشاعر بريشة الرسام، ينتخب من ظواهر الطبيعة حوله ما يصنع لوحة ثرية المشاهد، تنشط الخيال وتجذبه إلى حلم من أحلام اليقظة «حلم الشيخ بالصغر..»:

البـــحـــيـــراتُ والجـــبـــال توشَّـــحْنَ بالشـــجـــرْ
وتَنَقَّـــبْنَ بالغـــمـــام واســـفـــرْنَ بالقـــمـــر
والبـــروناتُ غـــادةٌ، لبِـــســـت حُلة الســـهـــر
نُثـــرتْ فـــوقـــهـــا الديارُ كـــمـــا يُنثـــرُ الزهر

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص ٦٦ .

وعـــبـرْنا رحـــابَهـــا، فـــاشـــارت لمن عـــبـــرْ
هـاكـــهـــا قُـــبلةً فـــمن رامَ فليـــركبِ الخطرا
فَـــســـمَـــوْنا لخـــدرهـا، زمـــراً تلوها زُمَـــر
في زجـــاجٍ مُـــحلّقٍ، لا دُخَـــانٌ ولا شـــرر
يتـــخطّى بنا الفـــضـــاءَ على السُّنْس النَّضِـرْ[1]

وفي هذه القصيدة أعلن الشاعر «شاعر النيل» عن نهجه الجديد حياة وفناً، وعزمه على «التزود» من طبيعة الغرب وفنه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، فإن الجمال ها هنا موحى كل شاعر.

لم تكن بحيرة كومو الإيطالية البحيرة الأوربية الوحيدة التي رادها الشاعر الحديث، وأوحت له شعراً، فقد زار الشاعر حفني ناصف (١٨٥٦-١٩١٩) إحدى بحيرات سويسرا، ورسم لها لوحة شعرية، يصحو فيها الإحساس بجمال المرأة الغربية ممتزجاً بجمال البحيرة، ويتجاوب غناء الطبيعة (الوُرق) مع غناء البشر، لكن يظل الإحساس بطرافة المنظر والمشاكلة بين أسهم الألعاب النارية المنطلقة في الهواء، والأسهم الصادرة من عيون الحسناوات، أبرز ما يود الشاعر أن يقدمه لقرائه:

سل المهـــا بين إفْـــيـــانٍ ولوزانِ
مـــاذا فـــعلْنَ بقلب المغـــرم العـــاني
إذْ كنّ في الفُلْك كـــالأقـــمـــار في فَلَكٍ
يُشـــرفنَ فـــيـــه على العـــاب نيـــران
فكمْ من الأرض ســـهمٌ للســـمـــاء وكمْ
ســـهم تســـدَّدَ لي من تحت اجـــفـــان
يعلو البـــحـــيـــرةَ من نيـــرانهـــا شـــررٌ
كـــزفـــرتي حين يجـــري مـــدمـــعي القـــاني

---
(١) المصدر السابق، ص١٣١ .

يذهبنَ بالفُلْك ايماناً وميسرةً
فيها ويطربنَ من توقيع الحان
سِربٌ يغنينَ بالأفواه مطربةً
وثلةٌ بربابات وعيدان
والوُرْقُ في الشاطئ الأدنى تجاوبُها
تُبدي افانينَ شدوٍ بين افنان[١]

ثانياً: المدينة الغربية

المدينة – فيما انتهى إليه جمال حمدان – تتحدى التعريف الجامع المانع، والمعادلة الموجزة، ومن السهل أن نقول ما ليست المدينة أكثر من أن نقول ما هي[٢] ورأى «جوزيف ريكورت» أنها تشبه الحلم، ومن طبيعة الحلم جعل الأشياء تنبو عن التعريف المحدد الدقيق[٣].

وإذا كانت المدينة كذلك عند العالمين بالمكان وشؤونه، فإن الموقف الشعري منها كان واضحاً إلى حد بعيد، فبلغ الموقف الرافض للمدينة المعاصرة مداه مع « ت.س. إليوت» في قصيدته الشهيرة «الأرض اليباب»، في ختام المقطع الأول منها تغدو الحياة المعاصرة في المدن الكبرى في أوربا عبئاً يثقل كاهل الإنسان فيكاد يصيح:

«مدينة الوهم/ تحت الضباب الأسمر من فجر شتائي/ انساب جمهور على جسر لندن، غفير/ ما كنت أحسب أن الموت قد طوى مثل هذا الجمع...»[٤].

(١) على البحيرة: حفنى ناصف. مجلة الزهور، يوليو ١٩١٠ .
- Evianو Lausanne مدينتان على بحيرة جنيف في سويسرا.
- حفني ناصف: من مواليد القليوبية، درس بالأزهر ودار العلوم، واشتغل بالتدريس والقضاء، واشترك في تحرير الوقائع المصرية، تتلمذ عليه: احمد شوقي، ولطفي السيد وطه حسين.
(٢) المدينة العربية: د. جمال حمدان. دار الهلال، ١٩٩٦ص ٦٤ .
(٣) انظر: المدينة في الشعر العربي المعاصر: د. مختار أبو غالي. سلسلة عالم المعرفة (١٩٦) ١٩٩٥ص٣٠٠ .
(٤) الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة: د. عبدالواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط(٣) ١٩٩٥ ص٣٨ .

وهو موقف تعود جذوره إلى بودلير الذي نعت باريس بأقسى النعوت (الجحيم، المعتقل، الماخور...) ومع ذلك يمكن التأكيد على أن موقف الشاعر تجاه المدينة لم يكن بهذه الحدة في كل الفترات، كما لم يكن أحادياً أو ثابتاً لدى الشاعر الواحد، وعلى ذكر بودلير فإن شعور الألفة يتولد لديه عندما يحل الشتاء بالمدينة، يتحدث عن كوخ في منطقة ويلز: «أليس صحيحاً أن البيت اللطيف يجعل الشتاء أكثر شاعرية، وأن الشتاء يضفي مزيداً من الشعر على البيت؟ كان الكوخ الأبيض مبنياً على طرف الوادي الصغير، محصوراً بجبال عالية..» هذا النص المبالغ في بساطته – في تعبير غاستون باشلار – يجعلنا نقبل أحلام يقظة الطمأنينة التي يوحي بها، ويبعث إحساساً بالهدوء والراحة إلى الجسد والنفس، إننا عندها نشعر أننا نعيش في القلب الذي يحمينا، قلب البيت الذي في المدينة[1].

ومن الألفة يستمد المكان جمالياته، وهي الفكرة التي عارض بها «باشلار» الفكرة الوجودية التي تقول: حين نولد نلقى في عالم معاد، نولد منفيين، فهو يرى أننا نلقى – في البداية – في هناءة بيت الطفولة، فالبيت والكون والأعشاش والأركان، وكذلك الملامح والصفات مثل: المتناهي في الصغر، والمتناهي في الكبر، الداخل والخارج والاستدارة، كل هذه الأشياء – كما يؤكد – ليست صفات هندسية، بل ملامح الفة. قال ريلكه: «العالم كبير ولكنه في داخلنا عميق كالبحر» [2].

والمدن الغربية التي شغلت الشاعر العربي بوضوح في النصف الأول من القرن العشرين يمكن تصنيفها في التالي: باريس، المدينة الإيطالية، المدن الأندلسية، مدن أخرى.

ولأن موضوع المدينة متعدد الجوانب، ومتسع باتساع المدينة ذاتها، فإن ما يهم البحث هنا هو التركيز على العناصر التي أسهمت في تشكيل البعد الجمالي لصورة الغرب.

---

(١) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت، ط(٣) ١٩٨٧ ص٦١ .

(١) راجع المصدر السابق ، ص ٧، ١٧٠ .

● باريس

وعلى نمط «باشلار»، يمكن القول: إن باريس لم تكن مجرد مدينة ذات صفات جغرافية بل عالماً من الدهشة والألفة، وكذلك مرتعاً للغرائب والمتناقضات، عند الرحالة والأدباء العرب منذ زمن رفاعة الطهطاوي وحتى منتصف القرن العشرين، ومن هذا التصور نبتت كل صور الإعجاب والمدح والتفضيل على العواصم الأوربية الأخرى، ويمكن الإقرار مبدئياً بأن حضورها في النثر كان أوسع مدى وأعلى قيمة[1]. قام الشيخ مصطفى عبدالرزاق برحلة دراسية إلى فرنسا (١٩٠٩-١٩١٤) وكان مثالاً صريحاً لمن احبوا باريس حباً جماً، يقول: «في باريس جمال يجمع بين أبدع ما يتجدد من نتاج الذوق والفن وبين جلال القدم، وقد نقل لي أديب عن شوقي بك أنه قال: إن باريس كالجواد الأصيل، يريد شاعر النيل: أن حسن باريس ذاهب في غور الأجيال، يغتذي بالحديث والقديم، ويرجع إلى حب في الجمال صميم، وعليه طابع الأصل الكريم.

ليست باريس صنع شعب من الشعوب، ولا عمل عصر من العصور، ولكنها جماع ما استصفاه الدهر من نفائس المدنيات البائدة، وما تمخض عنه ذوق البشر وعقلهم وعملهم من آيات الفن والعلم والجمال.

باريس جنة فيها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين، فيها للأرواح غذاء وللأبدان غذاء، وفيها لكل داء في الحياة دواء. فيها كل ما ينزع إليه ابن آدم من جد ولهو، ونشوة وصحو، ولذة وطرب، وعلم وأدب، وحرية في دائرة النظام لا تحدها حدود، ولا تقيدها قيود. باريس عاصمة الدنيا، ولو أن للآخرة عاصمة لكانت باريس!»[1].

---

(١) وفي هذا السبيل يمكن مراجعة التالي: د. خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث. د. محمد عبده بدوي: الشاعر والمدينة في العصر الحديث. عالم الفكر - مجلد ١٩/ عدد٣/ اكتوبر - ديسمبر ١٩٨٨.

S. .moreh : town and country in modern Arabic poetry .Asian and African studis8 (1984) PP161-185.

(٢) مذكرات مسافر، تحرير وتقديم: اشرف ابو اليزيد. دار السويدي للنشر والتوزيع/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٤/ ص٣٢ .

هذا البعد الجمالي للمدينة، سيطر على الشعراء، وتحول إلى صورة نمطية أشبه بالأسطورة أو الحلم، كلما تعرضوا لذكرها ونكراها. وقد احتفى شوقي الشاعر بباريس على نحو لم يتكرر مع مدينة أوربية أخرى، فكتب عن ذكرى «غاب بولونيا» ووصف «قسم الأزهار» و «ميدان الكونكورد» ثم كانت قصيدة «باريس»[1]، ويظهر فيها جميعاً التجربة الشخصية والعلاقة الخاصة التي نشأت من إقامته بها دارسًا (١٨٩١-١٨٩٣) و «مع أن المعروف عنه أنه كان شاعراً غيرياً، إلا أن قراءته بتأن تظهر أنه لم ينس ذاته، ومن هنا ترتفع عنه كثير من المآخذ التي أخذها عليه عباس محمود العقاد»[2].

يشفق شوقي لتعرض باريس للخطر أثناء الحرب العالمية الأولى، إشفاق المحب على محبوبته الجميلة، ويتلذذ بالعذاب من أجلها «جهد الصبابة ما أكابد فيك» ويصحو الحنين إليها حتى صاح «أشتهي ماء الحياة بفيك». ويستمر الخطاب في تصوير المدينة امرأة ذات ملامح أنثوية (بنان، عيون، جفون..) لكنها متمنعة تحول الأحداث دون الوصول إليها، ثم يستفيق على حقيقة فاجعة، وهي تعرض «جنات النعيم» للغزو، فيقف مدافعاً عنها بأسلحة البيان ضد مزاعم خصومها:

زعموكِ دارَ خلاعةٍ ومجانةٍ
ودعارةٍ يا إفكَ ما زعموكِ!
إن كنت للشهوات ريًا فالعلا
شهواتُهن مُروَّياتٌ فيك
تلدينَ أعلامَ البيان كأنهمْ
أصحابُ تيجانٍ ملوكُ أريك

---

(١) انظر ديوان شوقي جـ١/ ص٧٤-٧٥، ١١٩، ١٢٠، ١٢٦-١٢٨ . هذا فضلاً عن وقفته المطولة «على قبر نابليون» جـ٢/٥٦٤-٥٧٠، وذكرى هيجو» جـ٢/٤٦١-٤٦٢ .

(٢) د. محمد عبده بدوي: الشاعر والمدينة في العصر الحديث، ص ٧٩٠ .

- ويراجع: العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. ص١٤٩-١٨٥ ، و: العقاد والمازني: الديوان في النقد والأدب. مكتبة السعادة بمصر - أبريل ١٩٢١، جـ١/ ص٣-٨ .

فاضتْ على الأجيال حكمةُ شعرهمْ

وتفجّرت كالكوثر المفروك

والعلمُ في شرق البلاد وغربها

ما حَجَّ طالبُه سوى ناديك

العصرُ انت جمالُه وجلاله

والركنُ من بُنيانِه المسْمُوك

اخذتْ لواءَ الحقِّ عنكِ شعوبُه

ومشتْ حضارتُه بنور بَنيك

وخزانةُ التاريخ ساعةَ عرضِها

للفخرِ خيرُ كنوزِها ماضيك

....

....

إن لم يَقُوكِ بكل نفسٍ حرةٍ

فاللهُ جلَّ جلالُهُ واقيك

إن القيم الحضارية التي يدافع بها شوقي عن باريس (مثل العلا والبيان والعلم والحق والتاريخ المجيد) يبرزها باستخدام مصطلحات دينية مثل: فاض، حج، ركن، وهي مصطلحات ترتبط بالحج والكعبة «ليؤكد اتخاذ باريس قبلة حضارية» وعجز البيت الأخير «فالله جل جلاله واقيك» يذكر بموقف جد الرسول صلى الله عليه وسلم عبدالمطلب عندما أراد الأحباش هدم الكعبة فقال: إن للبيت رباً يحميه [1].

ولا تنتهي القصيدة قبل أن يسجل شوقي علاقته الخاصة بالمدينة وحنينه إلى أيامها:

يا مكتبي قبل الشباب وملْعبي

وَمَقيلَ أيام الشباب النُّوك

---

(١) يراجع: تهذيب سيرة ابن هشام، ص١٧ .

و: باريس في الأدب العربي الحديث، ص٦٨ .

ومـــــراحَ لذاتي ومَـــــغْــــداها على

أفقٍ كــجنّاتِ النعــيم ضــحُــوك

وســمــاءَ وحي الشــعــرِ من مــتــدفقٍ

سَلِسٍ على نُوْلِ الســمــاءِ مــحُــوك[1]

وإذا كانت الذات تخفت عندما زار قسم الأزهار والثمار في معرض باريس، فإن الخبرة بأهل المدينة وبدائعها، تتضح من خلال نظرة السائح العابر، ومن خلال لمحة من لمحات الإثنوجرافي العارف بأسلوب الحياة:

رزق الـلـه اهـلَ بـاريـسَ خــيــــراً

وارى الـعــقلَ خــيــرَ مــا رُزِقُــوه

عـنـدهـم لـلـثــمــار والـزهـر مما

تُنجبُ الأرض مــعــرضٌ نَسَــقُــوه

جـنـةٌ تـخْـلُـبُ الـعــقــولَ وروضٌ

تجــمعُ العينُ منه مــا فــرّقــوه

صــوّروه كــمــا يشــاعون حــتى

عــجب الناسُ كــيف لم ينطقــوه

يجــدُ المتــقي يَدَ الله فــيــه

ويقــول الجــحــودُ قــد خلقــوه[2]

إنها (مدينة المعرض) التي تستدعي المدائن، وتصحبه في كل رحلة، يقول في مقدمة قصيدته عن «رومة»: صدرت عن باريس وكأنها بابل ذات البرج والجسر وهي في دولتها، أو طيبة في الزمن الأول، إلا أنها مدينة الشمس، وباريس مدينة النور، أو رومة مقر القياصر، ومزدحم الأجناس والعناصر، وهي في رفعة ملكها الفاخر، تموج بالأمم كالبحر الزاخر، أو الإسكندرية ذات المسلة – والمسلة في باريس – وهي في ذروة سعدها، وأوج

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص١٢٧-١٢٨ . قصيدة: باريس. النوك: جمع انوك وهو الأحمق.

(٢) المصدر السابق جـ١/ ص١١٩ .

كمالها، تغير الشمس في سرير مجدها بجلالها وجمالها، أو بغداد في إبان إقبالها، وسلطان أقيالها، وأيمن أمرها، وأسعد حالها، فسبحان المنعم، أعطى (مدينة المعرض) الأسماء كلها، وجلت قدرته، بعث المدائن في واحدة» [1].

والجانب الإنساني في علاقته بالمدينة، أوضح ما يكون في «غاب بولونيا» التي تمثل تجربة عاطفية صادقة، وإن كانت عابرة، ويتم درسها في موضع لاحق من الدراسة.

وتعلو نغمة الاحتفاء والحب تجاه باريس، كلما تعرضت لمحنة طبيعية أو عسكرية[2]، ولم تكن هناك محنة أقسى من تلك التي مرت بها عندما غزاها الألمان خلال الحرب العالمية الثانية، وقد رأينا كيف كان علي محمود طه من أسبق المنفعلين من الشعراء بسقوط باريس، وهو يؤكد العلاقة الحميمة التي تربطه بها «لم أنس نجواك» و «لا أنسى ليالي على روضك...» وكذلك العلاقة الفكرية «ثمر الفكر ومجنى نوره»، لذا عندما يبكيها في هذا «الرزء الشديد» فإن لديه أسبابه الخاصة والعامة، وفي الأخيرة تتحول باريس من مدينة ذات جمال مادي ظاهر (أبنية وحدائق ونساء...) إلى معان مجردة أبرزها: الفكر والحرية والمساواة والإخاء الحر كما تتوالى الكلمات ذات الأبعاد الروحانية: كعبة، موكب، النور:

كيف يا باريس باللـه هوى
ذلك النجمُ من الأفق البعيدِ؟
إن يَنَلْ منكِ المغيرون فما
فتحوا غيرَ تخومٍ وحدودِ!
لستِ بنيانـاً، ولا أرضـاً، ولا
غابَ أسادٍ ولاجنَّةَ غيدِ
أنت معنى عالمُ الفكر به
يتحدّى قبضةَ الباغي المريد

---

(1) المصدر السابق جـ1/ ص154-155 .

(2) كتب الغاياتي قصيدة عنوانها «السين يضطرب والنيل ينتحب» بمناسبة فيضان نهر السين الذي أضر بباريس سنة 1910 . ديوان وطنيتي، ص95

- وتألم علي الجارم لسقوط المدينة في الحرب الثانية، واعتز بتحريرها في قصيدة عنوانها «باريس». ديوان الجارم، جـ2/ ص535-539

كـــعـــبـــةَ الأحـــرار! هذي مـــحـنةٌ
راعتِ الأحـــرارَ في أكـــرمِ عـــيـــد
صُـــرعَ الـنورُ بـه وانـحَـــسَـــرتْ
جـبـهـةُ الشـمس عن النور الشـهـيـد[1]

ويعود الشاعر – بعد انتهاء الحرب – إلى مدينة «كان» بالريفييرا الفرنسية صيف عام ١٩٤٦، وقد أقيمت في خليجها الفاتن حفلة شائقة للسباحين والسباحات ذات ليلة قمراء، ويعود الشاعر إلى ديدنه في مزج الجمال الأنثوي بجمال الطبيعة، ويختزل المدينة الغربية في بعد جمالي مادي، يستمد عناصره من البحر والشجر والقمر و «السابحات الحسان» ويسيطر التصوير الحسي، حتى يخيل للقارئ أن المدينة ليست سوى عربدة وانفلات وحانات (والضوء فوق الخصور منهمر، والماء تحت الصدور مستعر) ومع ذلك لا نظفر بأي خصوصية للمكان الغربي، ويمكن أن تصلح قصيدة «البحر والقمر»[2] لأكثر من شاطئ وأكثر من مدينة غربية.

وظل زكي مبارك «يطارد المجد» في باريس مدة خمس سنوات (١٩٢٧-١٩٣١) ويبدو أنه قيد نفسه بهذا الهدف العلمي، وتحمل من أجله كل المشقات، فلم يتسع المجال عنده للتحليل العميق والدرس الفكري الوافي لمدينة طالما أقام حولها هالة من التقديس والجاذبية، واكتفى بالانطباعات والعموميات التي كان يعرف كثيراً منها قبل رحلته، رغم ادعاءاته الكبرى «لقد تغلغلت في أعماق الحياة الفرنسية، ولم يصل أحد إلى مثل ما وصلت إليه من الألفة الصافية..» وهي ادعاءات مقبولة في حدود كونها لوناً أدبياً يجنح إلى المبالغة والغلو لا كونها فكراً أو تصوراً حقيقياً، وهكذا بقي – في شعره – على شاطئ نهر السين يناجي النيل أكثر مما يناجي السين، ويصارع «في سلم الجمال وحربه» وآملاً في العودة إلى مصر ظافراً وهنالك:

ســتـــاسـو عــذارى النيل آثارَ مــا جنتْ
عليكَ عـــذارى السين حـين تـعـــود[3]

---

(١) قصيدة: محنة باريس. الرسالة ، العدد (٣٦٩) ٢٩/٧/١٩٤٠ .

(٢) ديوان علي محمود طه، ص٣٦١-٣٦٣ .

(٣) ألحان الخلود، ص٣٠٧ . قصيدة: نجوى القلب على شواطئ السين، كتبت في باريس ١٩٢٧/٨/٥ .
و: ذكريات باريس. طبعة دار الهلال – أغسطس ٢٠٠٢، ص ٢٧٩ .

بل إن أحدهم ممن طالت إقامته في باريس أخبره بلطف أنه لم يعرف باريس[1]، أقول هذا لأن القصائد التي ضمها كتاب «ذكريات باريس» في طبعته الأولى[2] لم تقدم شيئاً حقيقياً عن صورة المدينة الفرنسية، يعادل الادعاءات الكبرى أو المدة الزمنية التي قضاها فيها، وجل ما قدمته هو زكي مبارك في باريس، وكيف يعيش فيها، وتشترك - جميعاً - في إحساس الغربة والحنين إلى مصر، وقد يعود ذلك إلى أن قصائد الذكريات كتبت بعد وصوله إلى باريس بفترة وجيزة (في الفترة من ١٩٢٧/٦/١٢ إلى ١٩٢٧/٩/٢١)، ماعدا «غريب في باريس» (التي نظمت متأخراً في ١٩٢٩/٩/٢٨).

يحرص الشاعر على أن يقدم باريس في جانبين متقابلين:

جانب اللهو والعبث وجانب العلم والجد، وبالعودة إلى العنوان الكامل لكتاب «ذكريات باريس، صور لما في مدينة النور من صراع بين الهوى والعقل والهدى والضلال» يتأكد هذا المعنى، ويستمر البعد الجمالي ممتزجاً بالتصور الديني/ القرآني، فهذه حديقة لكسمبور بالحي اللاتيني، تبدو جنة «لأنها تشبه من بعض الوجوه الجنة التي وعد بها المتقون، ففيها السدر المخضود، والطلح المنضود، والظل الممدود، والماء المسكوب، وفيها الحور العين والولدان المخلدون وإن كانوا لا يطوفون بأكواب وأباريق وكأس من معين. هي تشبه بعض الشبه الجنة القرآنية لا يسمع فيها المؤمنون لغواً ولا تأثيماً، إلا قيلاً سلاماً سلاماً.

أما الجنة اللاتينية فبستان أنيق طالما رنت فيه القبل الآثمة، وتمت فيه مواعيد اللهو والمجون...»[3].

ويتكرر التشبيه في مفتتح قصيدة «غريب في باريس» فالمدينة «جنة الخلد» الظليلة، لكن يشقى فيها الشاعر المغترب، وفي المقطع الثاني يظهر الجانب الآخر من باريس، ويتحدد من خلال شخص الشاعر وآلامه الخاصة في ذلك الحين:

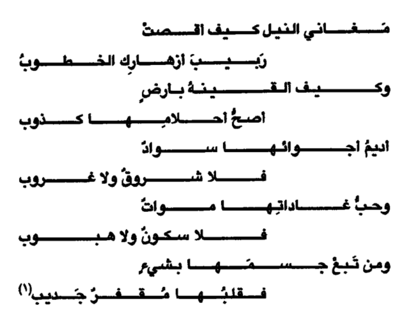
---

(١) ذكريات باريس، ص ١٣٨ .

(٢) صدرت بالقاهرة - المطبعة الرحمانية ١٩٣١ .

واعيد نشر القصائد في ديوان «ألحان الخلود» راجع الصفحات: ١٠٧-١١٧، ٣٠٥-٣٠٦، ٣٠٧، ٣٢٠-٣٢١ .

(٣) ذكريات باريس ، ص ٩٧- ٩٨ .



مَغاني النيل كيف القصتْ
رَبيبَ أزهارِك الخطوبُ
وكيف القينةُ بأرضٍ
أصحُ أحلامِها كذوب
أديمُ أجوائها سوادٌ
فلا شروقٌ ولا غروب
وحبُّ غاداتِها مواتٌ
فلا سكونٌ ولا هبوب
ومن تَبغْ جسمَها بشيءٍ
فقلبُها مُقفرٌ جَديب[1]

باريس: الأحلام الكاذبة والأجواء السوداء وبائعات الهوى والحب الميت. هذه الصورة «الشخصية» للمدينة، هل نركن إليها فنقول: هذه باريس في تصور زكي مبارك؟ يجيب مبارك في رسالة لأحد أصدقائه بالقاهرة: «في باريس اليوم نحو خمسة ملايين من السكان، أفيعيش هؤلاء الناس جميعاً بفضل الرذيلة؟ هذا محال، فلم يبق إلا أن نقف عند حدود العقل والمنطق فنتصور أن مثل هذه المدينة – وفيها نحو مليون من الأجانب – لا تخلو من أماكن تسود فيها الرذيلة ويغلب الشيطان. ولكن هل خطر ببال أحد من الذين هاجموا باريس أن يحدثونا عما فيها من المعاهد والمدارس والكليات والمتاحف والمعامل والملاجئ والمستشفيات؟ وهل خطر ببال أحد منهم أن يذكر أن الرجل قد يعيش في باريس بضع سنين ثم لا تقع عينه على منزل يبنى أو منزل يهدم، حتى لأتصور أنا أن الله خلق هذه المدينة مرة واحدة يوم خلق الأرض والسماء؟

وهل فكر أحد من الذين رأوا باريس أن يلاحظ أن سكة حديد المترو التي تسير تحت الأرض ومن فوقها المنازل والقصور والحدائق، ومن فوقها أيضاً نهر السين بفروعه التي تزخر بالموج والسفين، .. وهل اتجه فكر أحد من الذين يجرحون باريس إلى أن رواد

(١) ألحان الخلود، ص٣٠٥–٣٠٦ كتبت في باريس ١٩٢٩/٩/٨ .

المكاتب وحدها ممن يسايرون الحركة العلمية في أرجاء العالم يزيدون أضعافاً مضاعفة على رواد الملاهي والملاعب والمشارب، في حين أن نعيم الحواس له عند أهل باريس قيمته...

صديقي! هذا باريس! ولا أقول: هذه باريس!.

فإن كانت عندك ذخيرة من المال فتعال أعلمك كيف يضع الرجل درهمه في سبيل المجد والشرف، وكيف يستطيع أن يستقي ماء الحياة من منبع الحياة، فهنا معاهد العلوم والفنون والآداب، وإن كنت تريد أن تضيع مالك في الفولي بيرجير والمولان روج، فإني أوصيك بتقويم عزمك وتهذيب نفسك لتبقى لك نعمة المال والشباب والعرض المصون..

أيها الناس! لكم باريس، ولي باريس، والسلام» [1].

● المدينة الإيطالية

قصد شوقي روما في مطلع القرن العشرين، حتى يرد إلى نفسه اطمئنانها وخشوعها، ويداوي فؤاده من «نشوة اغتراره» بما رأى في باريس، وتستمر الروح الإسلامية مسيطرة على شوقي وتنطلق مع شاعريته أينما اتجهت، فيتوسل بشعائرها وهو في حاضرة الغرب المسيحية «فبلغتها وإذا أنا بين أثر يكاد يتكلم، وحجر كان لكرامته يُستلم[2]، فوقفت أتأمل ذا الجدار وذا الجدار، وأنشد ذلك القصر وتلك الدار، إلى أن ثار الشعر، والشعر ابن أبوين: التاريخ والطبيعة» والحق أن قصيدته «رومة» جاءت (بنت أبيها التاريخ) فهي – بتعبير شوقي – «إلى التاريخ أدنى منها إلى الشعر» ، وكان الهدف من الاتكاء على التاريخ هو أخذ العبرة والاعتبار:

ليت شعري إلام يقتتل النا
سُ على ذي الدنيَّةِ الفتانَهْ؟
بلدٌ كان للنصارى قتاداً
صار ملْكَ القُسوس عرشَ الديانه

---

(١) ذكريات باريس، ص١٣٩-١٤١ .

(٢) يستلم: الأصل في الاستلام للحجر الأسود باليد أو بالقبلة والمراد هنا اللمس.

أما روما المعاصرة، فتبدو خلاصة لمتناقضات التاريخ والواقع، حتى بلغت الغاية والنهاية في العز والذل:

رومــــةُ الزهو في الشــــرائع، والحكـ
ـمــةُ في الحُكم، والهـــوى والمجــانة
والتّناهي فـــمــــا تعـــدّى عـــزيزاً
فـــيكِ عـــزٌ ولا مَـــهـــيناً مـــهـــانه[1]

ولأن الرحلة التي قام بها حافظ إبراهيم إلى إيطاليا هي رحلته الوحيدة إلى أوربا، فقد حاول في قصيدته عنها أن يقول كل شيء، فحفلت بالانطباعات العامة، والصور المحسوسة القريبة، التي تلتقطها عين السائح العابر، لا عين المفكر الشاعر، بدءاً من صور البحر والعواصف، والسفينة (إسبيريا) التي اقلته، وانتهاء بواقع الحياة في المدينة الغربية، وتلمس أوجه الاختلاف مع الحياة في الشرق. ويخص الفنون الإيطالية بإعجاب ظاهر، وأبرزها فن التماثيل الذي اشتهر به الإيطاليون:

إيه إيطاليـــــا عَـــدَتْك العــــوادي
وتنحّى عن ســـــاكنيك الثُّـــبـــورُ
فـــيكِ يا مـــهـــبطَ الجـــمـــال فنونٌ
ليس فـــيــهـــا عن الكمـــال قُـــصـــور
ودُمىً جـــمّعَ المحـــاسنَ فـــيـــهـــا
صَنَعُ الكفِّ عـــبـــقـــريٌ شـــهـــيـــر
قـــد اقـــيـــمتْ من الجـــمـــادِ ولكنْ
من مـــعـــاني الحـــيـــاة فـــيـــهـــا سطور
فـــهي تبـــدو من الملائك يكسُـــو
ها جـــمـــالٌ على حِـــفـــافَـــيْـــه نور
أُمِـــرتْ بالسكوت من جـــانب الحقِّ
بدنيـــا فـــيـــهـــا الأحـــاديثُ زُور[2]

---

(١) ديوان شوقي، جـ١/ ص١٥٧-١٥٨ .

(٢) ديوان حافظ إبراهيم جـ١/ ص٢٢٩ رحلة حافظ إلى إيطاليا.

لقد كان لإيطاليا تداخلاتها البارزة في حياة مصر الحديثة، فتؤكد الإحصاءات أن الإسكندرية كانت تستقبل من الموانئ الإيطالية سفناً أكثر - مما تستقبل من أي بلد أوربي آخر، بما فيها فرنسا، ومع الهجرة الأوربية إلى مصر في عصر إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) وتضاعفها في عهد الاحتلال (١٨٨٢-١٩١٤) احتل الإيطاليون المرتبة العددية الثانية بعد اليونانيين، وظلت للأسرة الحاكمة علاقة خاصة بهم، فتطلع إسماعيل إلى أرض الفنون عندما بنى قصوره، وعمل المهندسون الإيطاليون على إقامتها على نسق قصور الأمراء في عصر النهضة، وعند افتتاح الأوبرا عام ١٨٦٩، اختيرت أوبرا عايدة للموسيقار الإيطالي فردي، ولما تعذر ذلك، افتتحت بأوبرا «ريجوليتو» وهي إيطالية أيضاً، واشتهر الملك فؤاد بزياراته إليها، وكذلك الملك فاروق الذي كانت زياراته لإحدى جزرها (كابري) من أهم أسباب سوء سمعته، فضلاً عن أنه اختار تلك البلاد مثل جده (إسماعيل) مقراً لإقامته بعد الخلع، كما لم يغفل الأدباء عن تسجيل مشاهداتهم وسياحاتهم فيها.(١)

من هنا أيضاً، كانت إيطاليا وطبيعتها وإنسانها موحى أكثر من قصيدة لعلي محمود طه، فوصف «بحيرة كومو» (٢) ووقّع «أغنية الجندول في كرنفال فينيسيا»(٣) وصور «راكبة الدراجة»(٤) التي رآها مرحة شائقة ذات صباح في الطريق الصاعد من هرميتاج إلى فينيسيا، وفي «جزيرة العشاق»(٥) سجل ذكريات رحلته عام ١٩٣٨ بين بركان فيزوف وجزيرة كابري والجروتا المشهورة بها، ونلمس في كل هذه القصائد الأجواء المفضلة عند شاعر متبتل في معبد الجمال، «برناسي» الأداء عندما يتفنن في التعبير وينحت صوره

---

(١) انظر: د. يونان لبيب رزق: مشاهدات سائح مصري في إيطاليا. جريدة الأهرام - بتاريخ ٢٠٠٠/٩/١٤ .
- ومن أمثلة الرحلات الأدبية إلى إيطاليا رحلة عبدالوهاب أبو العيون في صيف عام ١٩٢٤، ونشرت بالأهرام تحت عنوان «مشاهدات سائح» وقد ذهب إليها محملاً بقدر من الانطباعات والقراءات والآراء المسبقة، وأصدر أحكامه على الإيطاليين في بلادهم تحت تأثير انطباعاته عن أبناء جلدتهم المقيمين في مصر، حتى أنه يعرب عن دهشته عندما يصادف سلوكاً من هؤلاء يختلف عن ذلك الانطباع الذي حمله معه.(راجع: المصدر السابق).
(٢) ديوان علي محمود طه، ص١٣٠-١٣٤ .
(٣) السابق ص١٠٩-١١٢ .
(٤) السابق ص٣٧٢-٣٧٣ .
(٥) ديوان علي محمود طه ص٢٨٦-٢٨٨ .

مثلما ينحت مثّال إيطالي قديم تماثيله من رخام، فالفن مستقل وليس وسيلة، لأنه الغاية، ومن يستهدف ما سوى الجمال فليس بفنان «ولاشيء يوسم بالجمال الحقيقي إلا إذا تجرد من الفائدة، وكل نافع قبيح» على حد تعبير تيوفيل جوتييه[1].

لذا كانت العناصر الرئيسة المكونة للصورة تتمثل في فتنة الجمال والسحر و«جنيات من بحر الروم» على شاطئ من الأحلام والأنغام والزهر، وقد تنفس جوه بأريج البرتقال، فما كان من الشاعر المحب إلا أن تنهد بأنفاس «بركانية الجمر».

وكان الشاعر عبد الرحمن صدقي (١٨٩٦-١٩٧٣) كثير الأسفار، يزور في كل قطر بدائع الطبيعة وعجائب الآثار، فطوّف في إيطاليا وفرنسا وهولندا وإنجلترا، على أن رحلته إلى إيطاليا سنة ١٩٤٦ – بعد وفاة زوجه – قد زحمت خاطره بشتى الخواطر التي تواردت على نفسه أثناء الرحلة، فانتظمت شعراً في تسع قصائد، تمثل الجزء الثالث – الرحلة إلى إيطاليا – من ديوانه الأول، وهي تدوين للرحلة من أولها لآخرها، وهو في القصيدة الأولى «قبل السفر» والثانية «الليلة الأولى على البحر» والأخيرة «رجعة المسافر» يرثي زوجه ويبكيها. أما القصائد الست الباقية: ميناء نابولي، المدينة الخالدة، فلورنسا، جنوا، البندقية، وداع إيطاليا[2]، فيصف ويتذكر وإن كانت الذكرى تخفت كلما أمعن في الوصف حتى تكاد تختفي في «جنوا».

وقد صور الشاعر في «ميناء نابولي» لحظة وصوله الميناء الإيطالي، وكان نائماً حين سمع أصواتاً مهللة تردد: نابولي، نابولي. فانتفض من فراشه وصعد مهرولاً إلى ظهر السفينة مهتاج الشعور، يتطلع مع المتطلعين إلى المستقبلين على الشاطئ البعيد:

---

(١) راجع: الشعر العربي المعاصر: د. الطاهر احمد مكي، ص٣٥ .
– ولعل الشاعر اللبناني امين نخلة (ت ١٩٧٦) مثال واضح لهذا الاتجاه المحتفي بالجمال.
راجع: ديوان امين نخلة: إعداد وتقديم إيهاب النجدي. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠٠١، المقدمة ص ٥ .

(٢) انظر ديوان: من وحي المراة: عبدالرحمن صدقي. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥ ط٣ الصفحات (٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٨، ٢٤٣، ٢٦٦، ٢٧٥، ٢٨٠، ٢٩٩، ٣٠٤)
– كثرت اسفار الشاعر بحكم عمله بدار الاوبرا مدة عشرين عاماً، سكرتيراً ثم وكيلاً فمديراً عاماً إلى سنة ١٩٥٦ . راجع: شعر عبد الرحمن صدقي ، دراسة فنية: للباحث، رسالة ماجستير مودعة بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة ١٩٩٧ ص١٤٥-١٤٩ .

صحوتُ على التهليل والهاتف العالي:

هنا نابلي في الأفق تختالُ كالآلِ!

وقد حلم بلقاء زوجته، لكن تصافح عينيه أشياء أخرى، لون الماء وفيزوف – ذلك البركان الداخن – والدور والأبراج:

يصافح عيني الماءُ ازرقَ صافياً
وقد شابَه وردُ الصباح بِجريال
ولاح باقصى الافق «فيزوفُ» داخناً
كظيمَ اللظى يطوي كوامنَ اهوال
وقامت بقيْدِ العين اهضابُ جنةٍ
مُدارٌ على الميناء مَشْرَفُها العالي
وابراجُ بيعاتٍ ودورٌ منيفةٌ
واسوارُ أطامٍ وامجادُ أطلال
تُطِلُّ علينا من علٍ في صعودها
قِبابٌ وانصابٌ من المرمر الغالي
ممرّدةُ البنيان زاهٍ صِباغُها
تَوَهّجُ تحت الشمس كالنار للصالي
ركبنَ الروابي بدعةٌ فوق بدعةٍ
فتمّ بها للحسن ابدعُ تمثال[1]

ويطوف الشاعر في مطولته «المدينة الخالدة» بين معابد روما وأسواقها وأطلال حماماتها الرومانية، وأضرحتها ومسلاتها وأسوارها وكنائسها وعجائب فنونها، بالشعور نفسه «دهشان معجباً» ومن زاوية النظر الجمالية الخالصة. وهو يبدأ رحلته الشائقة بتحية المدينة، معلناً أن طوافه «بجوف زمان» وبغيته ليست المكان وإنما الماضي الغابر:

---

(١) من وحي المرآة، ص ٢٣٨–٢٤٠ .

الآل: السراب. الجريال: النبيذ الأحمر اللون. البيعة: المعبد للنصارى. الأطام: الحصون.

سلامٌ على روما عروسِ الحواضرِ
بما ورثتْ طولَ القرون الغوابرِ
طَوافي هنا لا في المكان وإنما
بجوف زمانٍ ذاهبِ الغُور داهِرِ
هنا حيثما انساقَتْ خطاي معالمٌ
تحدِّث عن ماضٍ من المجد دابرِ

لكن المضي مع القصيدة إلى نهايتها، يطلعنا على أن المكان يقف بارزاً بجانب التاريخ، وأن استطلاع الماضي يأتي عبر الصور والرسوم. فهذي خرائب سوق رومانية قديمة تحتمي بالجلال، وبقايا أعمدة «لها روعة في النفس» ومعبد «البانثيون»[1] لا يزال موفور الكيان قائم الأركان، وكأنما أفاد قوته من كونه «معبد جميع الآلهة»:

خرائبُ تَسْتَعْدي الجلالَ على البلى
وتُزْهى بمطموس من الفن داثرِ
جوائمُ إلا أنها في جُثومها
تَنُصُّ جبيناً مُثخناً غيرَ صاغرِ
بقايا أساطين فرادى منيفة
جلاد على الأيام غير خوائرِ
لها روعةٌ في النفس تُشعر أنها
محاريبُ ربٍّ أو قصورُ قياصرِ
بيوتُ عباداتٍ ودورُ سيادةٍ
ببابهما ذلَّت جباهُ الجبابرِ
لقد دثرتْ، لم يَحْمِ ربٌّ بناءه
فأهْوى وما لاقى مُقيلاً لعاثرِ
سوى معبدِ الأرباب جَمْعاً كأنما
أفاد القوى من سرِّها المتضافرِ

(١) كان بناؤه بأمر الإمبراطور الروماني (أجريبا) في أواخر العهد الوثني.

ويعد أن يقف أمام أقواس النصر التي خلدت جنباتها «ما أملى رواة البشائر» وملاعب روما «نزهة الخواطر» والكنائس التي قامت مقام المعابد الوثنية، يحدثنا عن تاريخ الفن وما جدّ فيه، و«المحراب السستيني» [1] بسقفه المزدان برسوم ميكائيل أنجلو. ولأن روما «جماع نخائر» وكانت لها زعامة الحضارة مرتين:

في العهد الروماني، وفي عصر النهضة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر – فإن رحلة واحدة لا تروي ظمأ (رجل الفن):

كذا انتِ يا روما جماعُ نخائرِ
وتاريخُ اكوانٍ وسِفرُ مآثرِ
كذا انت امٌ للحضارات تَنْطوي
حضارةُ ماضٍ في حضارة حاضر
وردتُكِ مشتاقاً إلى الفنّ ظامئاً
وعدتُ على شوقي بنغْبةِ طائر[2]

أما «البندقية» فهي حلم من الأحلام الإيطالية، وهي مثل ربة الحسن في الأساطير «افروديت» وليدة البحر، فقد بنيت على ما يزيد على المئة من الجزائر الصغار المتقاربة تفصلها الخلجان الضيقة وتصل بينها الجسور، وقد فعل جمالها النادر بنفس الشاعر، فعل السكر. ويودع إيطاليا على شاطئ بحيرة كومو، وعليها تنزلت السكينة في نفس الشاعر الحزين، بعدما صاحب «الألوان والطيب والأعطاف»، وهو حين يودعها، يودع فيها الطبيعة اللطيفة، والفنون الجميلة بأشكالها وألوانها:

يا ارضَ إيطاليا الوداع على الهوى
والودِّ والتقديرِ والإنصافِ
ارضَ الطبيعة كالجنان تعرّضتْ
في الحُلم الطافاً على الطافِ

(١) امر ببنائه البابا سستو الرابع، وعلى سقفه تهاويل لميكائيل انجلو.
(٢) من وحي المرأة ، ص٢٤٣-٢٦٣ .

أرضَ الفنون تجـــمَّـــعت آياتُهـــا

كـــالشُّـــهبِ الآفـــاً على الآفِ[1]

وتتشابه قصائد «الرحلة الإيطالية» لصدقي، في مزجها بين الواقعي والشخصي والرثاء والوصف، مع مجموعة أشعار «أغاني روما الشجية» أو «أشجان رومانية» لشاعر ألمانيا الأكبر جوته، وقد جمع فيها «بين الفكرة العالية التي تجعل الشعر عظيماً، وقوة الانتقال الشخصي الذي يجعل الشعر مؤثراً».

وعلى سبيل المثال نورد «المقطوعة الأولى» منها، بترجمة رصينة لصدقي:

«أيتها الحجارة، حدثيني! أيتها الصروح الباذخة أجيبي! أيتها الطرق، انطقي بكلمة واحدة! ألا تستيقظين أيتها العبقرية؟ بلى، كل شيء حي في أسوارك القدسية يا روما الخالدة، إلا في ناظري وعند خاطري، فما برح الصمت على كل شيء مخيماً. من يا ترى سيهمس لي هنا؟ من أية نافذة سيطالعني ذات يوم الوجه الحلو الذي يؤنسني وهو يحدثني؟

أليس لي أن أهتدي إلى الطريق الذي سيدرج فيه وقتي الغالي النفيس ذهاباً إليها، وإياباً من عندها؟

لم أر حتى اليوم إلا بيعاً وصروحاً وأطلالاً وعمداً، كالسائح الحازم الحريص على الفائدة من رحلته. ولكني سرعان ما أودع كل هذا، فلا يبقى بعد هذه المحاريب إلا محراب واحد، محراب الحب يقبل عليه العارف بأسراره، المهتدي إلى بابه، المشتاق إلى أعتابه.

أنت يا روما عالم! ولكن العالم بغير الحب لا يكون عالماً، وروما لا تكون روما» [2]

---

(١) من وحي المرآة، ص٢٩٩-٣٠٣ .

(٢) الشرق والإسلام في أدب جوته، ص٥٥-٥٦ .

تحضر الأندلس ومدنها (قرطبة، إشبيلية، غرناطة) في الشعر الحديث، وتغيب إسبانيا ومدنها، يحضر الماضي بكل إشراقاته وإخفاقاته، ويغيب الحاضر الإسباني وإيقاع الحياة فيه، يقول أحد الباحثين: «يأتي العربي إلى إسبانيا، رحالة أو زائراً أو سائحاً أو موفداً رسمياً أو حتى مجرد عابر إلى أرض أخرى، وهو يحمل معه نظرته المسبقة والجاهزة عنها والتي يمكن إيجازها بـ (الأندلس) بكل ما تعنيه هذه التسمية من دلالات (مثالية) في الذهنية العربية سواء أكانت تاريخية، أم سياسية، أم ثقافية أم فنية أم دينية... تجتمع كلها في بوتقة اصطلاح (الفردوس المفقود) لذا فإنه لن يتعامل مع إسبانيا كما سيتعامل مع فرنسا أو بريطانيا أو هولندا أو السويد أو ألمانيا وغيرها. فعندما يطوف في سائر هذه البلدان مشرعاً أبواب ذهنه للاكتشاف والتعلم والملاحظة والتساؤل، نجده في إسبانيا يكتفي بممارسة التذكر والبكاء على الأطلال وإصراره المتواصل على محاولته في فرض رؤيته التي حملها معه على كل ما يراه، أي أنه (يرى ما يريد) ولا يرى الواقع على حقيقته، ويعمد إلى تفسير كل ما يراه بأنه من أصل عربي أو بأنه من تأثيرات العرب بما في ذلك لون العيون وطريقة المشي وأطباق الطعام وطبيعة الملبس ونوع الموسيقى وطرق الحديث..وكل شيء» (1)

وإذا كان هذا الكلام يركز على جانب أساسي من نظرة العربي إلى إسبانيا، ويصح على كثير من الرحلات العربية المكتوبة عن إسبانيا، والتي حملت اسم (الأندلس)، فمن الصحيح أيضاً أن استدعاء الأندلس بكل ما تمثله في التاريخ العربي والإسلامي من قيم

---

(1) د. محسن الرملي: إسبانيا بعيون عربية. ضمن: الغرب بعيون عربية، كتاب العربي (60) الكويت 2005، ص230-231 .

– عرض الباحث في دراسته لأبرز الرحلات العربية إلى إسبانيا مثل: رحلة إلى الأندلس: محمد روحي الخالدي (ت 1913).

السفر إلى المؤتمر: أحمد زكي باشا (ت 1934).

الحلل السندسية في الأخبار الأندلسية: الأمير شكيب ارسلان (ت 1946).

نور الأندلس: أمين الريحاني (ت 1940).

رحلة الأندلس: د. حسين مؤنس (ت 1996).

العزة والازدهار والحضارة، بل ما تركته في تاريخ أوربا ذاتها من أثر، لا يعني في كل أحواله اجتراراً للماضي أو «ممارسة للتذكر والبكاء على الأطلال» المفرّغ من كل معنى، فالأندلس العربية/ الإسبانية تحمل خصوصية متميزة حقاً عن البلاد الأوربية الأخرى، كما أن التثاقف التاريخي بين العرب والإسبان أنتج – فيما أحسب – قواسم مشتركة، وهي تحضر عند الشاعر الحديث لأكثر من معنى، لأخذ العبرة والتأسي عند شوقي:

وإذا فـــاتـك الـتــفــاتٌ إلى المـا

ضي فـقـد غـاب عنك وجـه الـتـأسي[1]

وتحضر – عنده أيضاً – لأن الحاضر يتقاطع مع الماضي في الجراح والمحن:

يا نائح الطلح أشـبـاهٌ عـوادينا

نـشـجى لـواديك أم نـأسى لـوادينـا

كل رمـتـه الـنوى، ريش الفـراقُ لنا

سـهـمـاً، وسلَّ عليك البين سكينا[2]

ومع ذلك، فإسبانيا المعاصرة غير حاضرة في أندلسيات شوقي، وقصيدة «أندلسية» التي عارض فيها نونية ابن زيدون الشهيرة، لا علاقة لها تقريباً بالمدن الأندلسية سوى أن كاتبها كان مقيماً بإشبيلية وقت كتابتها. أما سينية شوقي التي عارض فيها كذلك سينية البحتري، فتشغل الأندلس وآثارها نصفها الثاني، وصفاً مسهباً، ورسماً بالكلمات لمعالمها وخطوطها، حيث «بلغت النفس بمرآه الأرب، واكتحلت العين في ثراه بآثار العرب، وإنها لشتى المواقع، متفرقة المطالع، في ذلك الفلك الجامع... طليطلة تطل على جسرها البالي، وإشبيلية تشبل على قصرها الخالي، وقرطبة منتبذةٌ ناحيةً بالبيعة الغراء، وغرناطة بعيدة مزار الحمراء» . وتظهر قرطبة في بدء الرحلة مدينة ليست مثل كل المدن، وتقود المبالغة الشاعر فيجعلها بازغة من عالم آخر:

أنْظمُ الشـرقَ في الجـزيرة بالـغـر

ب واطوي البـلاد حَـزْناً لدَهْسِ

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص٢١٣ قصيدة: روعة الآثار العربية بالأندلس.

(٢) السابق جـ١ ص١٤٧ قصيدة: أندلسية.

فـي ديــارٍ مــن الخـــــــلائـفِ دَرْسِ

ومــنــارٍ مــن الـطــوائــف طَـمْـس

ورُبـىً كــــالجنـان فـي كنـف الزيـتـــو

ن خـــضـــرٍ وفي ذرا الـكـرم طُلْس

لـم يَرُعْـنـي ســـوى ثَرىً قُـــرطُبـيٍّ

لمستُ فـــيـه عِـبــرةَ الدهر خَــمْـسـي

قـــريـةٌ لا تُـعــدُّ في الأرض كـــانـت

تُمــسِكُ الأرضَ ان تَمــيــدَ وتُرْسي[1]

و«الأندلس العربية» أو حلم بالأندلس في أزهى عصوره، هو ما تغنى به عبدالرحمن شكري وأراده، مع إدراكه أن لكل حضارة جانباً مضيئاً وجانباً مظلماً، فقد أشرقت حضارة الأندلس كنجم بدد ظلمات أوربا و« أخذ الإفرنج عنهم فكرهم» وابتكاراتهم وعصر النهضة لم يكن ليزدهر لولا استفادتهم من حضارة العرب، لكن الدرس الذي ينبغي استيعابه هو درس السقوط والنهاية، الذي لم يكن من ضعف أو من تبذل وعبث أخلاقي، بل – في تقديره – من فرقة دبت في طوائفهم كما النار في الهشيم اليابس:

وإذا شـــــمــلُ انـاسٍ لـم يـكـــن

مــعــقـــلاً هانوا على المفــتـــرسِ

ويبقى من «جنة الأندلس» التي لم يظفر الزمان بمثلها، ذلك الماضي المجيد ولذة الحلم والإلهام المتجدد:

تـانـسُ الـنـفسُ إلـى عـــهــــدكِ يـا

حـلـم الأحـــــــلام بـالأنـدلـس!

كنتِ اوحـى مـن خـــيــــالٍ طـارقٍ

فـي الـكَرى او قـــبـلـة المخــــتـلس[2]

---

(١) ديوان – شوقي جـ١/ ص٢٠٨ دهس: مكان سهل. الخلائف: جمع خليفة.

(٢) ديوان شكري ، ص٧١٤ .

وهكذا ظل الماضي الأندلسي مسيطراً، وغاب الحاضر الإسباني عن قصائد الشعراء، استوى في ذلك شاعر رحالة مثل علي محمود طه الذي اكتفى بمشهد الدخول التاريخي إلى الأندلس [1] وشاعر متأمل مثل فخري أبو السعود الذي غلب عليه الحزن والحنين[2].

وأحسب أن الحضور الأندلسي، تصاعد في الشعر العربي المعاصر كلما تصاعدت وتيرة الأزمات العربية، وطغى الحنين الحضاري على مخيلة الشاعر.

طوف الشاعر الحديث بمدن أوربية أخرى مثل جنيف السويسرية وفيينا النمساوية وأثينا اليونانية، واستلهم معالمها التاريخية والطبيعية، وتبدو تلك المدن في رؤاه ذات بعد جمالي أيضاً، وأقصى ما يمكن أن تتسع له من ألوان الحياة هو ممارسة الفن والاستمتاع واللهو.

على جانب آخر، لم يحفل الشعراء في مصر كثيراً بمدينة لندن، واكتفوا بالإشارات العابرة، فشاعر مثل علي الجارم الذي عاش فيها دارساً مدة أربع سنوات لم تظفر منه بغير مقطوعة «يوم عبوس»[3] في خمسة أبيات في حين كتب عن باريس مطولة في سبعة وخمسين بيتاً. وتذكر عند شوقي في سياق عابر من الذم والهجاء[4]، ومن اللافت أيضاً أن

---

(١) ديوان علي محمود طه ص ٢٥١-٢٥٣ قصيدة: من قارة إلى قارة.

(٢) ديوان فخري ابو السعود ص١١٤-١١٥ قصيدة: حصن طارق.

- تجدر الإشارة إلى أن إسبانيا المعاصرة حاضرة لدى جيل تالٍ من الشعراء المعاصرين، والمثال من شاعرين بارزين في اتجاهيهما وهما:

- عبدالوهاب البياتي (ت١٩٩٩) عاش بمدريد طوال عقد الثمانينات تقريباً وضم ديوانه «بستان عائشة» سبع قصائد تحتفي بما هو إسباني.

راجع: الحضور الإسباني في شعر البياتي: د. خالد سالم. مجلة العربي - العدد ٤٩١ اكتوبر ١٩٩٩ .

- عبداللطيف عبدالحليم (ابو همام) سافر مبعوثاً إلى جامعة مدريد (١٩٧٦-١٩٨٣) والحاضر الإسباني محتفى به في مثل قصائده: كارمن اشبيلية، كارمن قرطبة، ماريسا عباد، مالقة، سنيور خوستو.

راجع: اغاني العاشق الاندلسي. الطبعة الأولى - القاهرة ١٩٩١ .

(٣) ديوان علي الجارم ، ص٢٣٦ .

(٤) يخاطب لورد كرومر قائلاً: او كنت صرّافاً بلندن دائناً ... أعطيتكم عن طيبةٍ تحويلا

ديوان شوقي جـ١/ ٢٧٣ .

الشاعر أحمد رامي الذي تفتحت عيناه صبياً على مروج النرجس وغابات اللوز في جزيرة «طاشيوز» اليونانية، وقضى عامين في السوربون (١٩٢٣-١٩٢٥) دارساً للغات الشرقية وفن المكتبات - لم يضم ديوانه قصيدة واحدة تتناول الغرب مكاناً أو بشراً، رغم أن رحلته إلى باريس كانت من «أسعد ذكريات شبابه»[١].

يستعير شوقي عدسة المصور لينقل لنا عبر الكلمات صوراً واقعية «فوتوغرافية» لبلدة المؤتمر «جنيف» وكما رآها - حقاً - ناظرها في بهجة مناظرها الطبيعية تحديداً، فلا نجد من معالم جنيف المدينة الحديثة أو من واقع الحياة فيها، غير تلك البيوت الموحدة اللون، المنتظمة فوق السفوح المدرجة، والكهرباء (وكأنها اكتشفت من أجل عيون الفراشات الحائمة!):

نثرَ الفضاءُ عليه عقدَ نجومِه
فبدا زَبَرْجَدُه بهنّ مُجوهرا
وتَنَظَّمتْ بيضُ البيوت كأنها
أوكارُ طيرٍ أو خميسٌ عسكرا
والنجمُ يبعث للمياه ضياءَه
والكهرباء تُضيء أثناء الثَّرى
هام الفراشُ بها وحام كتائباً
يحكي حوالَيْها الغمامَ مُسيَّرا
خُلِقتْ لرحمته فباتتْ نارُه
برداً ونارُ العاشقين تَسعَّرا[٢]

ولا توجد علاقة بين قصيدة عنوانها «أثينا» لشوقي، والمدينة اليونانية المعروفة، غير أن الشاعر ألقاها في مؤتمر المستشرقين بأثينا حينما أوفدته الحكومة المصرية إلى اليونان

(١) راجع: ديوان أحمد رامي، المقدمة سيرة هذا الشاعر «بقلم صالح جودت. دار الشروق - القاهرة ٢٠٠٠/ ص١٩-٣٠ .

(٢) ديوان شوقي جـ١/ ٨٥ .

لحضوره، والإشارة إلى أثينا التاريخية نجدها في قصائد أخرى مثل قصيدته عن «البحر الأبيض المتوسط»[1] ومطولته «كبار الحوادث» [2].

وقد تظهر أثينا عند شاعر مغمور مثل محمد أبو شادي (١٨٦٤-١٩٢٥) فيرى بعين السائح وإحساسه جبل الأكروبول بأثينا (١٩٠٥) وقد استحال الضلال نوراً وعلماً وفخراً لأمة اليونان:

قد صعدنا إليكَ ملتويات ... من طريقٍ يكاد لا يتناهى

فإذا المجدُ فيكَ عالٍ يُحيِّيـ ... ـنا كريماً، وقد يُناجي الإلها!

إن هذي معابدُ الناس طُرًّا ... لجمال الإغريق لما احتواها

يتساوى أمامَها كلُّ ذي لبٍّ ... وكل امرئٍ يفيض انتباها

هي ركنُ التوحيد للفنِّ من ... بعد ما ضلَّ كافراً من بناها[3]

---

(١) السابق جـ١/ ٩٠ .

(٢) السابق جـ١/ ١٧٧-١٧٨ .

(٣) محمد أبو شادي، دراسة أدبية تاريخية: عبد الحميد الكيلاني وعبد الحفيظ الروبي. مطبعة حجازي- القاهرة ١٩٣٣ ص ١٢٥-١٢٦ .

- عمل الشاعر بالمحاماة وانتخب نقيباً للمحامين وعضواً بمجلس النواب وراس تحرير اكثر من جريدة، زوج الشاعرة امينة نجيب ووالد الشاعر احمد زكي ابو شادي.

راجع: محمد ابو شادي - دراسة أدبية وتاريخية..

- وتظهر اثينا في سياق المقابلة (بين اثينا وبين روما) وهذا هو عنوان قصيدة عبداللطيف النشار، ولأنها من نتاج مرحلة الحرب، فإنه ينتصر للمدينة الأولى، مجلة الرسالة - العدد ٣٨٦ - ١٩٤٠/١١/٢٥ .

وعندما يذهب حفني ناصف إلى النمسا، نراه مولعاً بالعيون من كل لون: عيون المياه الحارة في مدينة «ماريمباد» وعيون الحسناوات، لذا رجع بسقم الغرام، من حيث أراد صحة البدن، وينهي قصيدته «عيون وعيون» بتلك الصورة الطريفة:

جنبوني ذكرَ العيونِ فقلبي
في ارتعاشٍ من فعلها وارتعادِ
فهي كالكهرباء تومي بلحظٍ
فتدقُّ الأجراسَ في الأكبادِ[1]

وقضى علي محمود طه ليلة من ليالي صيف عام ١٩٣٩ بمدينة زيوريخ على شاطئ بحيرتها، واحتفل بعيد سويسرا الوطني بين المواكب الصاخبة المرحة وأنوار المشاعل والأسهم النارية وأضواء معرضها، وفي ظل هذه الأجواء تصبح المدينة «حانة الأرواح» السطوة فيها لنشوة الفرح و«صبابة القدح» وبالتالي تستحيل المدينة إلى امرأة ذات ملامح جمالية حسية [2].

وفي ربوع سويسرا - أيضاً - ولكن بعد انتهاء الحرب، تأتي من فيينا إحدى الفرق الموسيقية، ويستمع الشاعر إلى عدة ألحان: لحن الفالس الكبير، قصص من غابة فيينا، لحن الدانوب الأزرق، زهرات من الشرق. فيهتز الفنان «الهائم في دنيا الجمال» حساً وروحاً، وتبزغ صورة فيينا عالماً من سحر الأنغام وأساطير الفن ورؤى خيالية، يقول:

في اهتزازِ العَصَبِ الثائرِ والروح المعنّى
طالعَتْهُ بالهناء الليلةُ الأولى فغنّى
ورأى مِن حوله الأرضَ سلاماً فتمنّى
ليس يدري، أشدا من فرحٍ أم ناح حزنا؟
قلت: من أيِّ بلادٍ؟ قيل: لحنٌ من فيينّا!

---

(١) مجلة الزهور - يولية ١٩١٠، ص٢١١ .
مدينة مشهورة بمياهها المعدنية. Marienbad
(٢) ديوان علي محمود طه، ١٥٦-١٥٨ قصيدة: تاييس الجديدة.

يا فـيّنا سلسلي الأنغـام سـحـرا
في حـنـايـا الـنـفس لا جـــوُّ المكان
او حـقــاً أنتِ ذي ام انت ذكـرى
ام رؤى تمرحُ في دنيـا الأغـانـي؟
وبـنـانٌ هـزّتِ الأوتـارَ سـكـرى
ام شـفـاهٌ لمسَتْ روحَ الزمـان؟[1]

وهكذا تستقر صورة المدينة الغربية في بعد جمالي خالص، تتشكل خطوطه من خلال منظر للطبيعة خلاب، أو لحن موسيقي آسر، أو أنثى جميلة، وتكاد تقترب من «يوتوبيا» عارية من الزمن، كما غلب على الشاعر منظور السائح الشرقي، فقطع الأميال ليصور ويرصد دون كثير نظر وتأمل. وبالتالي انتفى الموقف العدائي للمدينة الأوربية، الذي راده بودلير بالهجاء اللاذع، وبلغ قمته مع إليوت في «الأرض اليباب» و «الرجال الجوف». ومع ذلك لم يُسقط من الصورة الكلية البعد السياسي بمشكلاته، ولا التضاد بين الشرق والغرب، بل ظلت كل الأبعاد مستقرة في أماكنها حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين.

****

(١) السابق، ٣٦٧ قصيدة: لحن من فينا.

الفصل الرابع

البعـد الإنسـاني

البعد الإنساني

في هذا البعد يتفاعل طرفان: ذات شاعرة وذات من الغرب مؤثرة، ويتقاسم الشاعر والصورة الألوان والظلال، ويضحى كل منهما في مهب الدرس والتحليل. العطاء - هنا - متبادل بين المصوِّر والصورة أو الشاعر والموضوع، ففي الوقت الذي يحاول فيه الشاعر اقتناص خطوط إنسانية دالة في لوحة الغرب، ومن خلال آليات متنوعة في التعامل، يتم فيه أيضاً الإمساك بنزعة إنسانية تملكت الشعراء واتسعت بها تجاربهم وأدواتهم التعبيرية.

هذه النزعة الإنسانية humanitarianism تعني - في إطارها المصطلحي- الميل إلى حب الإنسانية، وجعل الخير العام للإنسان الهدف الأسمى[(١)].

وإذا كان من اللافت لغوياً تعدد الحالات التي يطلق عليها لفظ الإنسان إذ «يقع على الواحد والجمع والمذكر والمؤنث بصيغة واحدة»[(٢)] فقد حظي الإنسان ذلك «المخلوق المسؤول» كما يرى الأستاذ العقاد بنصيب وافر في القرآن الكريم، وقد ذكر فيه «بغاية الحمد وغاية الذم في الآيات المتعددة، وفي الآية الواحدة، فلا يعني ذلك أنه يحمد ويذم في آن واحد، وإنما معناه أنه أهل للكمال والنقص بما فطر عليه من استعداد لكل منهما، فهو أهل للخير كما أنه أهل للشر؛ لأنه أهل للتكليف» كما وضع القرآن الكريم الإنسان - علماً وديناً - في الموضع الصحيح «حين جعل تقسيمه الصحيح أنه (ابن ذكر وأنثى) وأنه ينتمي بشعوبه وقبائله إلى الأسرة البشرية التي لا تفاضُل بين الأخوة فيها بغير العمل الصالح، وبغير التقوى...»، «يأيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم، إن الله عليم خبير» (الحجرات - ١٣).

---

(١) معجم المصطلحات في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس. مكتبة لبنان - بيروت ط (٢) ١٩٨٤ ص٤٠٥ .

(٢) المخصص: ابن سيده. دار الآفاق الجديدة - بيروت د.ت، جـ١/ص١٥ .

وهذا التعدد في الشعوب والقبائل - كما ورد في الآية الكريمة - يعد من أقوى الأسباب لإحكام صلات التعارف وتبادل الخبرات والمعارف بين الإنسان وأخيه الإنسان، ويؤدي كل هذا إلى ما لابد منه، وهو تعدد الحضارات وتنوع الثقافات. وما أعظم العقاد حين رأى قبل عقود - وكأنه يواجه اليوم بكلامه هذا غلاة «العولمة» وأغيالها - أن «عصر العلاقات العالمية لا يتطلب (مواطناً) أصح وأصلح من الإنسان الذي يؤمن بالأسرة الإنسانية، ويستنكر أباطيل العصبية ومفاخر العنصرية ليعترف بفضل واحد متفق عليه في كل أرض وبين كل عشيرة آدمية وهو فضل الإحسان في العمل واجتناب الإساءة، وليس لهذا العصر حق على بنيه أصح وأصلح من حق الشعور (بالمسؤولية) والنهوض بأمانة التكليف والاحتكام إلى العقل في كل ما يسعه العقل، ثم اطمئنان الضمير إلى الخير فيما خفي عليه من شؤون الغيب المجهول، ولابد في كل عصر حديث أو قديم من غيب مجهول...»[١]

ويتميز هذا الرأي إذا ما قورن - مثلاً - برأي أوجست كونت؛ حين ذهب إلى أن الإنسانية كائن واحد يتصف بالخلود، ولا يكون هذا إلا إذا اندمج الأفراد اندماجاً عقلياً وخلقياً، وبالتالي فإن على هؤلاء الأفراد أن يكونوا قد استطاعوا إخضاع الوظائف العضوية للوظائف العليا، فيتفوق العقل على الغريزة، والغيرية على الأنانية[٢].

وأحسب أن الفرق واضح بين الإيمان بأسرة إنسانية واحدة، واندماج الأفراد كل هذا الاندماج الماحي للشخصيات المميزة للأمم والشعوب.

وقد نمت النزعة الإنسانية في الأدب نمواً واضحاً مع بداية القرن العشرين، وذلك بفضل تقدم وسائل الاتصال وسرعة طي المسافات و، أصبح الأديب تهزه الأحداث الجسام في أماكن بعيدة عنه، وغريبة عليه لغة وتاريخاً ومجتمعاً وديناً؛ ومن هنا تجسد المفهوم الحقيقي لمعنى الإنسانية، وترجمه الأدباء والشعراء في إبداعهم الفني، وفي

---

(١) الإنسان في القرآن الكريم: العقاد. دار الهلال - القاهرة ١٩٧١، ص ١٢، ٤٩، ١٦٩ .

(٢) راجع: معجم المصطلحات العلمية والفنية: يوسف خياط دار لسان العرب- بيروت د. ت، ص٢٤ .

دراسات الأدباء حول هذا الإبداع الفني. وصارت الإنسانية - بمفهومها المثالي - تتسرب إلى المذاهب الأدبية المختلفة»[1].

ففي الاتجاه الرومانتيكي - على سبيل المثال - شاعت النزعة الإنسانية وشملت معاني «جميع الفضائل المتمثلة بالخير والمحبة والعدل، كما جمعت تحت لوائها توق الإنسان وطموحه إلى أسمى وأنبل الغايات، بعيداً عن كل أشكال التعصب والتفرقة والاختلاف. فهي بمحتواها الجديد تمثل لهم أكثر ما تحلم الأفكار في لحظات الصفاء والمودة، والتطلع بعين الإخلاص والصدق والرضا بعيداً عن الأنانية والمصلحة والجشع، إنها تتطلع إلى عالم يسوده الإخاء الإنساني الشامل البعيد عن كل الحواجز والعقبات والأغراض التي تفرق بين البشر»[2].

وكانت هذه النزعة الإنسانية قرينة من قرائن التجديد عند العقاد، حين فطن إليها في وقت مبكر، يقول في مقدمة كتاب «الديوان»: «أقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي: إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية...»[3].

ومن هنا أيضاً، كان تكامل هذا البعد مع أبعاد أخرى من الصورة، فيعرض للمواقف الإنسانية والأحداث التي يهتز لها وجدان الشاعر الحديث، ويتسع للتقدير الإنساني والأدبي لعظماء الغرب ومبدعيه ويتلمس ذلك الاشتباك الإنساني بين رجل من الشرق وامرأة من الغرب.

---

(١) النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم: د. محمد إبراهيم حور. مكتبة المكتبة - أبو ظبي ط (٢) ١٩٨٥ ص ٢٠-٢١ .

(٢) الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر: د. محمد مفيد قميحة. دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١ ص٤٤

(٣) الديوان في النقد والأدب: العقاد والمازني. ص ١- ٢ .

أولاً: صور إنسانية

أقام الشاعر العربي في مصر جسراً حضارياً بين الشرق والغرب، على أساس أن البعد المتوسطي، المشترك الجغرافي مع أوربا، مكونٌ أساسيٌ من مكونات مصر التاريخ والحضارة، يقول جمال حمدان: «إن البحر المتوسط بعد من أبعاد التوجيه المصري، قضية لا يمكن بداهة أن تكون خلافية. فالنيل إذ ينحدر شمالاً ليصب فيه، والحياة المصرية إذ تجري مع النيل نحوه، فإن مصر برمتها تتوجه إليه وتتطلع نحو الشمال، والبلد الذي يطل عليه بجهة بحرية مشرفة مترامية نوعاً، وإذ يمثل البحر أحد ضلوعه الأربعة، أو بالأصح الضلع الوحيد الحي الذي يتصل مباشرة بالمعمور المصري باعتبار الضلع الغربي ميتاً والجنوبي والشرقي شبه ذلك نقول: إن البلد بهذا لا يملك إلا أن يتفاعل مع البحر ويتعايش»[1].

وهكذا بدت أيضاً أهمية البحر الأبيض المتوسط في الشعر الحديث، وقد لمس شوقي هذه الأهمية في غير جانب، ففي جانب السياسة، خاطب المتوسط صراحة:

أيُّ الممالكِ؟ أيُّها في الدهر ما رفعتْ شراعَكْ؟
يا أبيضَ الآثار، والصفحات، ضُيِّعَ من أضاعك[2]

وفي جانب الحضارة والثقافة، شكل المتوسط أفقاً رحباً للاتصال والتواصل بين شماله وجنوبه:

وغشيناكَ ساعةَ تَنْبِشُ الماضي نبشاً، ونقتلُ الأمسَ فكرا
ورأينا مصراً تعلِّمُ (يونانَ)، ويونان تُقْبِسُ العلمَ مصرا
تلك تأتيكَ بالبيان نبياً عبقرياً، وتلك بالفنِّ سحرا[3]

وكما كتب شوقي في المتوسط طبيعة وأقطاراً ومدناً، كتب أيضاً في الشخصيات الغربية المهمة التي مثلت أدواراً تاريخية على مسرح هذا البحر الكبير، مثل: يوليوس

---

(١) نحن وأبعادنا الأربعة. دار المعارف – اقرأ (٦٨٨) ٢٠٠٣ ص٧٧ .
(٢) ديوان شوقي جـ١ /ص١١٣ قصيدة: البحر الأبيض المتوسط.
(٣) ديوان شوقي جـ١/ ص٩٠ قصيدة: البحر الأبيض.

قيصر وأنطونيو وأكتافيوس ونابليون...[1] ويذهب الدكتور عرفان شهيد إلى أن «شوقي شاعر البحر الأبيض المتوسط غير مدافع وهذا أكبر قطاع مضموني في دائرة الشعر العربي اقتطعه شوقي لهذا الشعر بعد أن حوم عليه الشعراء ولم يَرِدُوا. وعندما فعل شوقي ذلك أقر التوازن في أدب العرب البحري، فقد كان المحيط الهندي والبحار الجنوبية مسرحاً لرحلات السندباد البحري أكبر عمل أدبي نثري في البحر، ولكن البحر الأبيض المتوسط – وهو البحر الأهم في تاريخ العرب والإسلام والذي يملك العرب نصف حوضه – بقي مُهملاً في وعي العرب الشعري حتى جاء شوقي»[2]

ولعل علي محمود طه أكثر شعراء الجيل التالي تناولاً للمتوسط وحوضه وأنهاره، وتناثر ذلك في مثل قصائده: أغنية الجندول، على حاجز السفينة، البحر والقمر، تحت الشراع بين الشرق والغرب[3].

ومضى الشعراء إلى أبعد من ذلك، فعبروا حواجز عديدة من الاختلاف الجنسي والديني والحضاري والتاريخي، ليدعوا إلى وحدة إنسانية، تنبذ الاختلاف الهدام والعداء، وتؤسس للتسامح والإخاء، يقول شوقي:

ما كان مُختلفُ الأديان داعيةً
إلى اختلاف البرايا أو تعاديها
الكُتْبُ والرسلُ والأديان قاطبةً
خزائنُ الحكمة الكبرى لِواعيها
محبةُ اللهِ أصلٌ في مراشدِها
وخشيةُ الله أُسٌّ في مبانيها
تسامحُ النفس معنىً من مُروءتِها
بل المروءةُ في أسمى معانيها[4]

---

(١) راجع: المصدر السابق جـ١/ ص١٦٩-١٩١، جـ٢/ ص٥٦٤-٥٧٠ .

(٢) العودة إلى شوقي، ص ٤٦٥ .

(٣) راجع: ديوان علي محمود طه، الصفحات ١٠٩-١٢٠، ٣٥٥-٣٦٠، ٣٦١-٣٦٣، ٣٦٣-٣٦٧ .

(٤) ديوان شوقي جـ١/ ص٤١٥-٤١٦ قصيدة: الدستور العثماني.

وتنطلق هذه الوحدة الإنسانية من منطلقات دينية خالصة عند شاعر مثل علي الجارم، فالدين الإسلامي الذي «تفجر من نبع النبوة ماؤه» دين الحق والسماحة والمساواة، الناس كل الناس في شريعته إخوة في الإنسانية و «... لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى»[1].

لهذا كانت الوحدة الإيمانية داعية إلى الوحدة الإنسانية، وعند ذاك حق للإنسان «إذا اشتكى..» أن يتداعى له إخوة في الشرق أو في الغرب:

وَوحَّدَ بين الناس، لا البعد مُبْعِدٌ
عن الساحة الكبرى، ولا القُرْب مُقْرِبُ
فليس لدى الإسلام شرقٌ ومَشْرِقٌ
وليس لدى الإسلام غربٌ ومَغْرب
همُ الناسُ إخوانٌ سَواءٌ على الهدى
بطيء المساعي والشريفُ المهيَّب
فما حطَّ من قَدْرِ الفَزَارِيِّ فاقةٌ
ولا زاد في قدر ابن أيهم مَنْصب
يجمِّعُهُم قلبٌ على الحق واحدٌ
وإن فُرِّقَتْ أوطانُهم وتَشَعَّبوا
إذا صاح في «جَيْحُونَ» يوماً مُؤذِّنٌ
اجاب على «التامين» داعٍ مُثَوِّب[2]

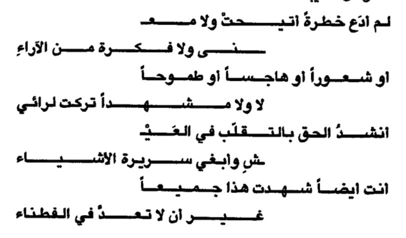
(١) يقول الرسول صلى الله عليه وسلم من خطبته بمنى: « ايها الناس إن ربكم واحد، وإن أباكم واحد، الا لا فضل لعربي على عجمي ولا لأسود على احمر إلا بالتقوى، خيركم عند الله اتقاكم».
انظر: فتح الباري بشرح صحيح البخاري للإمام العسقلاني، ترقيم وتبويب محمد فؤاد عبدالباقي، مكتبة الصفا - القاهرة ٢٠٠٣، جـ٦/٦٥٣ .

(٢) ديوان الجارم جـ٢/ص٢٨٢-٢٨٣ قصيدة: محمد رسول الله.
- الفزاري: أعرابي من بني فزارة داس على فضل إزار جبلة بن الأيهم وهو من عظماء الروم وكان قد دخل الإسلام، فلطم ابنُ الأيهم الفزاريَّ فشكاه إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب فحكم له بأن يقتص منه.
- جيحون: نهر ببلاد التركستان. التامين: نهر بإنجلترا. مثوب: قول المؤذن الصلاة خير من النوم.

أما عبدالرحمن شكري فقد جال - كما «الباحث الأزلي» وهذا عنوان قصيدته - مع تصورات المفكرين والشعراء، وتوقف عند رجائهم «أن يعم الشعور بوحدة الإنسانية على اختلاف الأجناس والشعوب والمطامع والضرورات والمطالب والنزعات النفسية، ويأملوا إذا عم هذا الشعور بوحدة الإنسانية أن يقلل الإحساس العام بوحدتها من البغضاء والشرور والحروب والآلام والجشع، وأن يؤدي إلى التعاون على الحياة، بدلاً من التقاتل عليها. وهذا البحث الإنساني المستفيض... هو الذي دعا إلى تخيل إنسان يعيش دهراً بعد دهر في كل حال وفي كل مكان، حتى يملأ العطف قلبه ويرى أن نشدان الحق غاية الحياة. وعلى فرض أن هذا الأمل كبير في أن يعم، فإن بقاءه كمثل أعلى مما يخالط مرارة الحياة بحلاوة منه».

وعلى عادة شكري في التأمل وإعادة بناء الأفكار، يفترض أن المثل الأعلى لا يكون في تحقيق وحدة الإنسانية، وإنما في مثل آخر هو «نشدان الحق» وهو «الشعلة المقدسة التي ينبغي أن يرعاها الفرد، وأن ترعاها الإنسانية عامة» وهذه الرؤية التي بسطها نثراً وقدم بها قصيدته، أعاد صياغتها شعراً فكرياً، تَرْجُح فيه كفة العقل بمنطقه كفة الوجدان المتوقد.

فهو ذلك الشيخ الذي شف حتى كأنه «صنو الهواء» ويحمل وجهاً رائعاً كوجه أبي الهول رأى كل ما مضى، وأغراه طول البقاء و«الأمل الحلو» بنشدان الحق، عند بسطاء الناس وعظمائهم، بل راح يفتش في ظواهر الطبيعة: الجبال والصحراء والرياح والأصداء والسماء والطيور، وكلما أصابته خيبة رده الرجاء، لذا لم يدخر جهداً فخالط أصحاب الحكمة والديانات والميثولوجيا القديمة، وكأن نشدان الحق المطلق غاية الغايات التي تنسي الشيخ/ الشاعر كل الخيبات:



لم ادَع خطرةً اتيحتْ ولا معـ ... ـنى ولا فكرة من الآراءِ
او شعوراً او هاجساً او طموحاً ... لا ولا مشهداً تركت لرائي
انشدُ الحق بالتقلّب في العَيْـ ... ـشِ وابغي سريرة الاشياء
انت ايضاً شهدت هذا جميعاً ... غير ان لا تعدُّ في الفطناء

قـــال مـــا قـــال ثم غـــاب عن العَـــيْـ

نِ كـمــا يخـفت الصـدى في الهـواء[1]

كما تتجسد وحدة الإنسانية في وحدة الفنون الجميلة لدى علي محمود طه، وعلى الفنان أن يكون رائد هذه الوحدة، وله – حينئذ – أن يختص بالمجد والخلود:

قفْ على الفن بين شـــرق وغـــربِ

وصفِ العـــالمَ المخلَّد شـــانهْ

عـــرْشُ غـــرناطةَ ، إلهُ اثينا

تاجُ رومـــا ســمـــاءُ مـــجـــد الكنانه

وتراءى العـــذراءُ تُلهمُ رافـــائيلَ

روحَ الخـــلـــود وحْـــيَ الـــديـــانهْ

وابنُ حـــمـــديسَ في الملا

وَلَمرتِين يفـيـضـان صـبـوةً ومَـجـانه

ناجَـيـا الروضَ والبـحـيـرةَ حـتى

لمس الفنُّ فـــيـــهـــمـــا عُنْفُـــوانه

إنمـا المجـــــدُ في الـورى لمـغَـنٍّ

هـزَّ قلـبَ الـورى وقـــادَ عِـنـانه[1]

وتتبدى النزعة الإنسانية أكثر ما تتبدى حين يشارك الشاعر بفنه هموم الآخر وعذاباته، ويبرز في هذا السبيل علي طه شاعراً إنسانياً من طراز خاص، رهافة حس وعذوبة نفس، ولعله أدرك علو هذه النغمة في شعره، وحاول أن يُدِلَّ بذلك[3].

---

(١) ديوان شكري، ص ٣٢٨ – ٣٣١ .

وربما نجد امتداداً لرؤية الشاعر عن مبدأ الإنسانية ووحدتها في مثل قصائده: شهداء الإنسانية ص٦١٨–٦٢٠ ، العصر الذهبي ص٦٢٠–٦٢٣ ، نحو الفجر ص ٦٢٧–٦٣٠ .

(٢) ديوان علي محمود طه، ص٧٠–٧١ قصيدة: الفن الجميل.

(٣) يقول في قصيدة «الأجنحة المحترقة (الديوان ص٤٣):

اصبحت ذا القلب الحديد وإن اكن في الناس ذاك الشاعر الإنساني.

يصور في قصيدته «الموسيقية العمياء»[1] عذاب إنسان محروم من النور، حسناء دلماتية[2] تعزف على القيثار، وتقود فرقة موسيقية، وقد أوحى إليه «جمالها الجريح» – بتعبيره – بمعزوفة شعرية خرجت من وتر الأسى والشعور الإنساني النبيل، الذي جعله يود لو يحمل عنها أحزانها وآلام مأساتها، وأن يخلي لها الفجر وجمال الكون:

وخلِّي أدمعَ الفجرِ
تُقبِّلُ مغربَ الشمسِ
ولا تبكي على يومِـ
ـكِ أو تأسَيْ على الأمس
إليكِ الكون فاشتفِّي
جمالَ الكون باللَّمس
خذي الأزهارَ في كفيك
فالأشواكُ في نفسي!

ولا تجرح رهافة المعنى – هنا – بذكر «اللمس» وما توحي به من مادية الوهلة الأولى، فالأداء العام للقصيدة والتجاوب النفسي الغالب عليها لا يؤدي بنا إلى هذا المعنى الحسي المألوف، وما يشتف جمال الكون إلا عن طريق اللمس بالأوتار، وهذه هي الحركة النفسية التي تفرق في الشعر بين أداء وأداء»[3].

ويستمر الإيثار الإنساني في المقطوعة التالية:

إذا ما ذابتِ الأنداءُ فوق الورَق النُّضْرِ
وصبَّ العطرَ في الأكمام إبريقٌ من التِّبرِ
دعوتُ عرائسَ الأحلام من عالمها السحري
تُذيبُ اللحنَ في جفنيكِ والأشجانَ في صدري!

---

(١) المصدر السابق ص١٦٥–١٦٨ .
(٢) منطقة ساحلية بكرواتيا.
(٣) أنور المعداوي: علي محمود طه الشاعر والإنسان. الهيئة المصرية العامة للكتاب– الألف كتاب الثاني (٢١) ١٩٨٦ ص١٢٤ .

على أن المفارقة الخصبة التي يلمسها الشاعر، تتمثل في حرمان الفنانة الكفيفة من التمتع بمشهد النجوم ووميض البرق وزهر النرجس والأنداء والصبح وكل مباهج الطبيعة، وهي أوّلى الناس بهذه المتعة، لأنها بموهبتها الفنية الأقدر على الإحساس بالجمال وإحالته إلى إبداع يمتع العقول والأفئدة.

ولعله في هذا يلتقي مع العقاد في قصيدته عن «الشاعر الأعمى» وفيها يلمس مفارقة مفجعة حقاً، فالأفق الذي سلب النور من جفن الشاعر، يجود به «لعين الذئب» ليفتك بدوره بالغزالة الوادعة، بينما الشاعر يُحيل «سواد الدياجر» معنى مشرقاً «يضيء سناه مظلمات السرائر»[1].

وفي قصيدة علي طه «ليلة عيد الميلاد» التي كتبت خلال الحرب العالمية الثانية يبلغ الأسى مداه، فالغرب الذي آمن بالمسيح نبي السلام، ينسى وصاياه ويوقدها حرباً تسوق الدمار والخراب، بل إن النواقيس والتراتيل والمصابيح «خنقتها قبضة الشر» حتى لم يعد لها أثر يذكر، وكما عصفت الحرب بقيم السماء عصفت كذلك بالأبرياء من الأطفال والشيوخ والأمهات اللاتي ينتظرن عودة أبنائهن المحاربين، وهكذا أقبلت ليلة العيد:

ليلةَ الميلاد، والدنيا دموعٌ ودماءُ

---

(١) راجع ديوان من دواوين. ص٢٦٦ .

- وفي سياق المعالجة الإنسانية لموضوع العمى لدى شعراء الدراسة، اشير إلى مثالين اخرين: الأول قصيدة «الحسناء العمياء» لفخري أبو السعود، وتبرز المشاركة الوجدانية والأسى لتلك الفتاة الغربية في قوله:

ليت السَّنا من مقلتيْ وإن يكن
لم يبق منه اليوم غير ذماءِ
كان الفدا لهما فتسعَدَ روحها
من بعد طول الهم والبرحاء

ديوان فخري أبو السعود ص٨٣ (نشرت القصيدة في نوفمبر ١٩٣٣ بالمقتطف اثناء بعثته بإنجلترا) وهي تذكر ايضاً بقصيدة الاستاذ العقاد «حسناء عمياء» المنشورة بالجزء الأول ١٩١٦، راجع ديوان من دواوين ص٩٨ .

المثال الثاني: مقطوعة لعلي الجارم عنوانها «ضحك القدر» كتبت في شتاء ١٩١٠ بلندن، حيث يتكاثف الضباب أحياناً فيحجب الأضواء، ويجعل المدينة في ظلام دامس، وحينئذ يحار المبصر ويضل الطريق، وقد رأى أعمى يقود مبصراً:

وهنا بدا القدر المريد ضاحكا
ومضى الضباب ولا يزال يقهقه !

ديوان علي الجارم:جـ ١/ ص ٧٧ .

في ربوعٍ كــــان فـــيـــــهـــا لـك بـالسِّلم ازدهـاء
أيـن ولَّـتْ هذه الـفـــــرحَــــةُ؟ أم أيـن الـصـــفـــاء؟
لـم تُـصـــافِــــحْكِ من الأطـفـــال أحـــلامٌ وضَـــاء
رقـــدوا غَـــيـــرَ عـــيـــونٍ ريـعَ منـهنَّ الـفـــضـــاء
تـرقـبُ الآبـاءَ، هـل عـــادوا؟ وهـل حــــان الـلـقـــاء؟
بـين أيـدي أمـــهـــاتٍ بِـتْنَ، والـلـيـلُ جَـــفـــاء
فـي طوايـا الـنفسِ يـبكيْن وقـــد عـــزَّ الرجـــاءُ [١]

إن فاجعة الحرب التي لا يرى الشاعر لها مبرراً مقنعاً، تصنع ثورة من السخط والغضب على دعاتها ومثيريها، فقد أضحت أوربا مثل فراشة النار ترقص فيها لتحترق، وتسكن حانة للشيطان، لتنتشي من دم القتلى وتُنَادم الموت. «ومع أن القصيدة في سياقها العام، أشبه بمرثية للإنسانية الحزينة الرازحة تحت عبء العذاب والجوع والنار، إلا أن نبرتها تصل أحياناً إلى درجة الاحتجاج القوي على الغرب، بلغة القاضي العادل الذي يملك زمام الحق في يده. وفي أمثال هذه الأبيات تتجلى شخصية علي محمود طه، وهي تجمع في أعماقها الخير والصلابة والأصالة»[٢].

وقد رأينا كيف بكى الشعراء سقوط باريس[٣]، مثالاً ورمزاً لمدينة العلم والفن والجمال، وهو شعر إنساني في الصميم وإن خرج في ظرف سياسي تاريخي، ومن جداوله تلك النفثات التي بثها الشعراء أملاً في انتهاء الحرب، وإنقاذ البشرية من تلك المهلكات التي تفنن الغرب في صنعها، فعندما راجت شائعات في شهر سبتمبر من عام ١٩٤٤ عن الهدنة بين المتحاربين، خفق لها قلب علي طه وخَفَّت إليه أحلامه وذكرياته، وتمثلت له أيامه عندما كان نزيل «برلين» في مثل هذه الفترة من سبتمبر عام ١٩٣٩، وخلص منها إلى مصر بين ويلات الحرب وأهوالها، فكتب بعد خمس سنوات من الصمت والحزن أنشودة من أجل السلام العالمي المرتقب، أظهر فيها سعادته بتلك البشرى التي

(١) ديوان علي محمود طه، ص٢٧٢ .
(٢) الصومعة والشرفة الحمراء: نازك الملائكة، ص١٢٢ .
(٣) الفصل الثاني (البعد السياسي) ص ١٦٨وما بعدها.

زُفت لحناً رخيماً، ولامست قلبه قبل أذنه، وراح يهتف: اتركوا الصراع والحرب والتمسوا فرص الحب:

هذه الجنةُ، يا ويحَ الأفاعي!

نَفَثَتْ في زهرها سُمَّ الخداعِ!

آه دعني من أحاديث الصراع

ضاع عمري! ويحَ للعمر المضاع

فالتمس نهزةَ حبٍّ ومتاع

تحت أفقٍ صادحٍ صافي الشعاع

عبرتْ بي الخمسُ في صمتٍ وحزن

أيُّ خمسٍ بعدها تمتدُّ سِنِّي؟

آه دعني أبصرُ العالَمَ دعني

قد سئمتُ اليوم في أرضيَ سجني[1]

هذا النغم الشعري الجهوري، يطرب الأسماع ويقرعها بإيقاع «الرمل» المألوف ويشغلها أحياناً عن القضية التي يطرحها الشاعر، وكأن كل بيت فيه، بل كل شطر وحدة موسيقية مكتفية بذاتها معنى ونغماً، وكأنه أيضاً ديدن عام في مثل هذا الطراز من الشعر.

ومن امتزاج العام بالخاص فيما سبق، يتجاوب الشاعر الحديث أسى وألماً مع كوارث طبيعية ألمت بالغرب المكان والبشر. ولعل من ألطف صور التجاوب ما كتبه علي الغاياتي بعنوان «السِّين يضطرب والنيل ينتحب» وهي القصيدة التي كتبها عند فيضان نهر السين، فنشر في ربوع باريس الدمار والخراب وألحق بها الحزن والأسف، ويستهلها بقوله:

(1) ديوان علي محمود طه، ص٣٢١ قصيدة: بين الحب والحرب.

- وكان الانتصار للحب والسلام في مواجهة العداء والحرب قاسماً مشتركاً بين شعراء كثيرين ، وبالعنوان ذاته، كتب الجارم قصيدته «الحب والحرب» الديوان ص٤٥-٤٨ .

- وكتب أحمد الزين (١٨٩٧-١٩٤٧) قصيدته «الحب والحرب» ديوان أحمد الزين، أشرف على تبويبه وتصحيحه: عبدالمغني المنشاوي - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ط (١) ١٩٥٢ ص٢٤-٢٥ .

مـــــــــا لـقـلـب الـسـينِ يـضـطـربُ
واخـــــوه الـنـيـلُ يـنـتـــــحـبُ؟
بـلـغـتْ بـاريسُ غــــايـتـــهـــــا
فـــتـــولـى نـهــــرَهَـا الـطـرب
ودهـتْ مـــصـــراً نـوائـبُـــهـــا
فـــاصـــابـتْ نـيـلَـهَـــا الـنُّـوب
إن يَـغِضْ فـــالـوجـــدُ مـــســتـــعـــرُ
أو يَـفـضْ فــــــالـدمـعُ مـنـسـكـب
فـــهْـــوَ في حـــالـيـــه مـكـتـــئبٌ
كــــاد مـنـه المـاءُ يـلـتــــــهـب[1]

ولأن باريس «نعمة الدنيا» وبهجتها على حد تعبير الغاياتي، كما أن لفرنسا «مننا» كثيرة في العلم والفن في تقدير شوقي، فإنه يليق بالشعراء أن يسكبوا عليها في مصابها دمعة الأسف، وهكذا عرض شوقي للمحنة ذاتها في قصيدته «الطيارون الفرنسيون»:

لَـطَـف الـلـهُ بـبـــــــاريـس ولا
لـقـــيتْ إلا نـعــيــمـــاً وســـلامـــا
رَوَّعـــتْ قـــلــبـــي خُــطــوبٌ روَّعـــتْ
ســامِـر الأحــيــاء فـيــهـا والـنـيـامـا
أنـا لا أدعـــــــو عـلـى (سـينِ) طـغـى
إن لـلسـينِ وإن جـــــار زِمـــــامـــــا
لـستُ بـالـنـاسي علـيـــه عـــيـــشـــةً
كـانـت الـشـــهـدَ وأحـــبـــابـاً كـرامـــا[2]

(١) ديوان وطنيتي ص٩٥ نشرت في «اللواء» بتاريخ ٣ من فبراير ١٩١٠ .
(٢) ديوان شوقي جـ١/ ص٥١٨-٥١٩ نشرت بمجلة - سركيس ١٩١٠/٣/١ .

ورسم حافظ صوراً مؤلمة لما أحدثه ما سمي بزلزال «مِسِّينا» بالجنوب الإيطالي سنة ١٩٠٨، فقد اجتمعت الكارثتان معاً: زلزال الأرض وفيضان البحر على المدن الإيطالية، وراعه ما أصاب الناس من هول وذهول، النار تشوي الوجوه، والأمواج تبتلع الأبدان، يومها استمات الآباء بحثاً عن الأبناء، لكن من أين النجاة؟:

رُبَّ طفلٍ قد ساخَ في باطن الأر
ض ينادي: أمي، أبي! أدرِكاني!
وفتاةٍ هيفاءَ تُشْوَى على الجمْر
تُعاني من حَرِّه ما تعاني
وأبٍ ذاهلٍ إلى النار يمشي
مُستميتاً تمتدُّ منه اليدان
باحثاً عن بناته وبَنيه
مُسرعَ الخطو مستطير الجنان
تأكلُ النارُ منه لا هو ناجٍ
من لظاها ولا اللظى عنه وانِ
غصَّت الأرضُ، أُتْخِمَ البحرُ مما
طَوَيَاه من هذه الأبدان

ويقدر توفيق حافظ في تصوير ذلك الصراع بين قوى الطبيعة والبشر، والذي انتهى بانتشار رائحة الموت في كل مكان، فإنه وُفق أيضاً في تصوير فاجعة إيطاليا في فنانيها الذين أبدعوا تراثاً إنسانياً خالداً، لذا يختتم قصيدته بتحية كل من آزر إيطاليا معنوياً ومادياً في مصابها، لأن:

ذاك حقُّ الإنسان عند بَني الإنسان، لم أدْعُكُمْ إلى إحسان[1].

---

(١) ديوان حافظ ، ص٢١٥-٢٢٠ قصيدة: زلزال مسينا.

ثانياً: تقدير الشخصيات

يقرر الأستاذ عبدالرحمن شكري أن إجلال العظيم عاطفة من العواطف التي يجب أن نعرف تأثيرها في الحياة ونتنفع بذلك؛ لأنها تتكفل بتهذيب أنظمة الحكومة والأهل والصداقة والحب والعلم والعمل، وغيرها مما يتشعب منها ويتصل بها. وترجع الصلة بين الأمر الحسن الجليل والقلب إلى تلك النغمة التي يحدثها وقوع القلب على ذلك الأمر، و«ليست تلك الصلة إلا ذلك الشعور الذي يدعونه حباً أو توقيراً أو إجلالاً أو عبادة، وإنما هذه المعاني مراتب من مراتبه، تختلف باختلاف العوامل التي تميل بالقلب إلى الأمر الجليل».

ويدعم رأيه بأقوال بعض المفكرين الغربيين مثل كارلايل الذي يقول: «إن تاريخ ما مهده المرء من المسالك وما ذلله من الأمور هو تاريخ العظماء الذين عملوا في ذلك لأنهم كانوا القادة والقدوة التي احتذاها الناس...، فإن كل ما نراه سهل المأخذ قريبه هو تحقيق ولباس لتلك الأفكار والمعاني التي سكنت في صدور الفحول الذين بعثوا في هذه الحياة» وقد رأى كارلايل أن الأمة لا تستقيم إلا إذا ساسها العظماء فكان أحسن ما نصح به الناس أن يعرفوا العظيم من الحقير، لأننا إذا وكلنا إلى العظماء أمورنا أمِنَّا منهم أهواءهم إلا قليلاً، ثم حمدنا منهم القدوة على تهذيب الشؤون، وحفظ الحقوق، ويستدرك شكري قائلاً: «هذا ولا أعني بإجلال العظيم ذلك الانقياد الذي يقتل العزة والإباء في نفس المفضول، والذي ينزع منه الاعتماد على نفسه فيقيد عقله بقيد ضيق ليس فيه مجال لأفكاره»[1].

وهذا الاستدراك، هو ما يجعل الدارس يفضل تعبيراً آخر أكثر توصيفاً وموضوعية لما نحن بصدده، وهو «تقدير الشخصيات العظيمة» أو التي وصفت بشكل أو بآخر بتلك الصفة، والحق أن «تقدير» تعبير سبق إليه الأستاذ العقاد، عندما عنون به باباً من أبوب ديوانه[2] وما بين يدي الدرس من قصائد تناولت عظماء الغرب ومبدعيه، لون رفيع من

(١) عبدالرحمن شكري، المؤلفات النثرية الكاملة - المجلد الثاني ص٦١٦-٦١٨ .
(٢) ديوان من دواوين، ص ٢٠٨ .

ألوان التقدير الأدبي والإنساني لشخصيات جديرة بالاعتداد. وهي بعيدة عن أن تكون رثاء، فليس فيها تعزية أو بكاء أو حديث مطول عن فلسفة الفناء والبقاء، ولا تدخل كذلك في أوهى تصورات الرثاء: المدح بصيغة الماضي[1] كما أراد النقد القديم.

هي إذن قصائد تقدير، تنبعث من تقدير الإبداع والمواقف النبيلة لشخصيات أضحت جزءاً من إرث الإنسانية الحضاري، يعترف الشاعر بفضلها ودورها الأدبي والتاريخي، بغض النظر عن جنسياتها وقومياتها ومعتقداتها.

تنوعت الشخصيات الغربية التي خصها الشاعر الحديث بقصائده، فكان هناك الأدباء والفلاسفة والموسيقيون والقادة العسكريون. وحظي أديب الإنجليز العظيم شكسبير (ت. ١٦١٦) بالاهتمام الأوفر، ففي عام ١٩١٦ كتب شوقي وحافظ قصيدتين في ذكرى شكسبير (وهي المناسبة التي احتفل فيها المجمع العلمي بإنجلترا بالأديب الكبير ومرور ثلثمائة عام على وفاته).

يبدأ شوقي قصيدته بالحديث عن مكانة الإمبراطورية البريطانية وفضل السابقين من أبنائها في إرساء دعائم «ملك يطاول ملك الشمس» ويأتي شكسبير في أكثر من سياق: السياق الأول يعرض لأثر الشاعر العالمي في آداب الأمم وقيمته الرفيعة في تاريخ إنجلترا، والإشارة إلى قدرته الفذة على تحليل النفوس البشرية في حالاتها المتعددة:

دستورُهم عَجَبُ الدنيا وشاعرُهم
يدٌ على خلقِه لله بيضاءُ
ما أنجبت مثلَ (شيكسبير) حاضرةٌ
ولا نمت من كريم الطير غنّاء
نالت به وحدَه إنكلترا شرفاً
ما لم تنل بالنجوم الكُثْر جَوزاء

(١) يقول ابن رشيق القيرواني: وليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أنه يُخلَط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل: كان أو عدمنا به كيت وكيت، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي - دمشق ط(٢) ١٩٩٤، جـ٢ / ص٨٠٥ .

لم تُكْشَف النفسُ لولاه ولا بُليتْ
لهـا سرائرُ لا تُحصى وأهواء
شعرٌ من النَّسَق الأعلى يُؤيِّده
من جانب الله إلهامٌ وإيحاء
من كل بيت كآي الله تَسكنُه
حقيقةٌ من خيال الشعر غرّاء
أو قصةٍ ككتاب الدهر جامعةٍ
كلاهما فيه إضحاكٌ وإبكاء[1]

ويأتي شكسبير في سياق الموت، وهو سياق يكاد ينسلخ عن موضوع القصيدة وأجوائها الفنية الاحتفائية، فأين التوفيق في التماس حكمة الموت من خلال ذكرى رجل توفي منذ ثلثمائة عام وخُلِّد بأعماله؟ ويضعه شوقي مع طائفة المؤثِّرين ومن هم «ببطن الأرض أحياء»، ثم ما الضرورة الفنية لهذا التصوير المسهب لجمجمة الشاعر الفارغة وقد أصبحت «كأصيص..جفته ريحانة للشعر فيحاء»؟ وما الحاجة إلى هذه اليد - المبدعة في الأساس - وقد فعلت بها «أيدي البلى» فعلها، حتى «أمست من الدود مثل الدود» في قبر شديد الظلمة، ويختلط فيه الحصى بالطين. إنه - إذن - التماس لعبرة الموت، في موضع الاحتفاء بالفن الذي يبصِّر بالحياة والأحياء.

ويعود شوقي في السياق الأخير إلى شكسبير الفنان الشاعر، مصوراً مدى حاجة الحياة المعاصرة إلى أدبه، وإلى الكلمة القوية النافذة، التي تقضي على الظلم وتواجه العدوان.

وتتحرك قصيدة حافظ في إطار فكري قريب، تمجد شكسبير وأدبه مع الإسقاط على الواقع المعاصر الذي ينوء بوقائع حرب عظمى، فشكسبير صاحب قلم صارم في مواجهة الشرور، بارع في تصوير الطباع ودقائق المشاعر، والأمثلة وفيرة من أعماله المعروفة وتقف دليلاً على رأيه، وهي تزداد توهجاً و«جدة» كلما قدم العهد بها، وكأن صاحبها ينظر «بعين الغيب في كل أمة وفي كل عصر» ثم يكتب شعره العبقري:

---

(١) ديوان شوقي جـ٢/ ص٣٥٠-٣٥٣ .

له قلمٌ ماضي الشَّباةِ كأنما
أقام بشقَّيه القضاءُ المُحتَّمُ
ولوعٌ بتصوير الطباع فلم يَجُزْ
بعاطفةٍ إلا حسبناه يَرْسُم
أراني في (ماكبيثَ) للحقد صورةً
تكادُ بها أحشاؤه تَتَضرَّمُ
ومثَّلَ في (شَيْلُوكَ) للبخل سحنةً
عليها غبارُ الهُونِ والوجهُ أقتم
وأقْعدني عن وصف (هَمْلِيتَ) حسنُها
وفي مثلها تعْيا اليراعةُ والفم
دع السحرَ في (رُميو) و (جُوليِيتَ) إنما
يُحِسُّ بما فيها الأديبُ المتيَّم

وتلخيص أعمال شكسبير الأدبية بهذه الصورة «البرقية» – إذا جاز التعبير – تشير إلى حرص الشاعر على إظهار ثقافته والإدلال بها، وتطعيم أبياته بمفردات ثقافة الآخر.

وربما يؤكد ذلك، استغراقه في (ماكبث) وإعجابه بها، فترجم أبرز مواقفها الدرامية، عندما هم ماكبث باغتيال ابن عمه دانكان الملك فكانت قصيدة «خنجر مكبث»[1] القصيدة الثانية لحافظ في أدب شكسبير، مقدماً صورة تحليلية موجزة لمأساة حية، حيث صراع المشاعر داخل النفس الحقود الطامعة. ويختتم قصيدته الاحتفالية بخطاب شعري يستقطر إشادة شائعة، قيلت في حق شاعر الإمبراطورية العظمى – وبعبارة أدق – وقت أن كانت كذلك:

فقلْ لبني التاميزِ والجمعُ حافِلٌ
به يُنثَرُ الدُّرُّ الثمينُ ويُنْظَمُ
لئن كان في ضخم الأساطيلِ فَخْرُكُمْ
لَفَخْرُكُمُ بالشاعر الفردِ أعظم[2]

(١) ديوان حافظ، ص٢٣٤-٢٣٦ .
(٢) المصدر السابق، ص٧٢-٧٥ قصيدة: ذكرى شكسبير.

وهي إشادة تذكّر بكلام مبين للأستاذ العقاد - صاحب تراجم العظماء - يرى فيه أن «الورقة التي تحمل لنا صورة متقنة أو نوطة موسيقية رائعة أو قصيدة شعرية بليغة أو قطعة من قطع الأدب الخالدة - هي ذخيرة أنفس من معاهدة تشهد لنا بالاستقلال، لأن الورقة التي تشهد للأمة بلطف الحس وسلامة الذوق وحب الجمال، وتعبر عن قدرتها على الإبداع وعلى الابتكار وعلى البلاغة في الفهم والتعبير هي شهادة حق من تكوين الأمة في صميمها، وليست بالشهادة التي تخلقها أوراق الوثائق والمعاهدات، ويوم نعرف في مصر أن الفنان العظيم «زعيم وطني» من الطراز الأول فنحن حقاً أحرار، ونحن حقاً مستقلون جديرون بشرف الاستقلال»[1].

وللعقاد أيضا قصيدة عنوانها « شكسبير بين الطبيعة والناس»[2] تترجم عن هذه المعاني وغيرها، وهي من طراز مميز حقا، يقول في مستهلها:

ابا القـــوافي وربَّ الطرسِ والقلمِ
مـــاذا افـــادك صـــدقُ العلم في الأممِ ؟
لم يعـــرفـــوك ولم تجـــهلْ لهم خُلقًـــا
هذا نصـــيـبُك من دنيـــاك فـــاغـــتنمِ !
قـضَـيْتَ دهرَكَ تُلْهـــيـــهمْ وتُضـــحكُهمْ
يا للعـــجـــائبِ من اضـــحـــوكـةِ القِـسَمِ

ويصل التقدير قمته عندما يجعله مفخرة للكون، لو أن للكون أكوانا تناظره وتفاخره، ومع ذلك فإن قصارى ما يظفره من الدنيا هو الخلود، خلود المبدع وما أنشأ من نماذج إنسانية:

وقـــد خَلُدْتَ ولكن مـــثلمـــا خلُدتْ
تلك الشـــخـــوصُ التي انشـــاتَ بالقلمِ

---

(١) مجلة الهلال - سبتمبر ١٩٥٠ . وراجع: دراسات نقدية: د. عبداللطيف عبدالحليم، ص١٨١-١٨٢ .

(٢) نشرت بالجزء الثالث من ديوانه. وديوان من دواوين ص٢٠٩-٢١١، كما أصدر كتاباً بعنوان: التعريف بشكسبير..

ويفتتح عبد الرحمن شكري قصيدته «شكسبير، يا معتق الأرواح ما أعتقتها»[1] بإجلال الشاعر الإنجليزي وإجماع آداب الأمم على هذا الإجلال. وتتجلى مهارة شكسبير في سيطرته على نوعي الدراما: المأساة والملهاة «مفتاح المسرة والأسى» وذلك الخيال الجبار الذي أقام عوالم زاخرة بالحياة، تضارع الواقع أو «دنيا الحقائق» بتعبير شكري وإن خياله العاصف أوثق ما يكون صلة بالواقع، فكل صورة مجازية ترمز عنده إلى حقيقة حية، وكل استعارة خيالية تؤكد وتعزز حالة نفسية، وكل معنى شعري أو أخلاقي أو فلسفي يكشف النقاب عن الدوافع الإنسانية العميقة التي تحرك شخصيات أبطاله. فشكسبير لا ينسى أنه قصصي، وأن القصة هي الحياة، لذلك يخضع خياله الشعري لقانون الحياة، أو هو بحكم فطرته وتكوين عبقريته لا يستطيع أن يحلق في آفاق من الشعر إلا إذا كانت هذه الآفاق هي نفسها آفاق الحياة»[2].

لكن شكري يقف عند دقائق المعاني في أدب شكسبير، وكانت منطلقاً للاستطراد والتأمل في الحياة وطباع النفوس البشرية:

وسللْتَ من قبح الحياة جمالَها
سحرُ القريضِ على الحياة وسامُ

☆☆☆☆

يا مُعْتِقَ الأرواح ما أعتقْتَها
من طبْعِها وقضاؤه مِقْحام
والنسلُ يكثرُ والحياة حريصةٌ
تحيى الحياةُ إذا أبادَ حِمام
والناس كالقول المعاد كأنما
عودُ الأمور فريضةٌ وقِوام
والخلق عَدْوَى لا الفهيمُ بمامنٍ
من صَوْلِها كلاَّ ولا العلام

(١) غير مدرجة في ديوان الشاعر، ونشرت بالمؤلفات النثرية الكاملة - المجلد الثاني ص ٥٥٤-٥٥٥، ضمن رسائل شكري إلى الدكتور فؤاد صروف، ومؤرخة في ٢٥ يناير ١٩٤٣ .

(٢) إبراهيم المصري: عشرة من الخالدين. دار المعارف بمصر - اقرأ (٢٥٦) ١٩٤٦ص٢٤ .

طبعُ الأوائل في الأواخـــــر حـــــاكمٌ

مـــهـــمـــا اسْــتــســرٌ وقـــدوةٌ وإمـــام

ومن الشخصيات الأدبية التي أثارت الاهتمام، الشاعر الفرنسي فكتور هوجو (ت١٨٨٥) فنظم حافظ وشوقي قصيدتين تقديراً لمكانته الأدبية[1]، تقع كل واحدة منهما في أربعة وعشرين بيتاً، ويلاحظ الآتي:

– كان هوجو شاعر شوقي الأثير، وقد عبر عن ولعه الشديد بثلاثة من شعراء الرومانسية الفرنسية (هوجو وموسيه ولامرتين) عندما قال: «ولقد كدت أفنى هذا الثالوث ويفنيني»[2] ورأى أن فرنسا لم ترزق بعد هوجو – في مجال الأدب – أعظم منه:

مـــات الـقـــريـضُ بموت هوجـــو وانقـــضـى

مُلكُ الـبـــيـــان فـــانـتـمْ جـــمـــهـــورُ

وكذلك كان حافظ مغرماً بهوجو، ونقل إلى العربية كتاب «البؤساء»[3] . أما أفكاره ومعانيه فإنها:

بَسَــمتْ للذهن فـــاســتـــهـــوتْ نُـهـــى

مـــغـــرمِ الـفـــضـــل وصَـــبٌ الأدبِ

– اهتم شوقي في قصيدته بالجانب الفني عند هوجو وبراعته في التصوير والتعبير:

فـــقـــدتْ وجـــوهُ الكائنات مُـــصـــوِّراً

نزل الكلامُ عليـــــه والتـــــصـــــويرُ

(١) انظر ديوان حافظ ص ٣٨–٤٠ قصيدة: فكتور هوجو.
وديوان شوقي جـ٢/ ص٤٦١–٤٦٢ قصيدة:ذكرى هيجو.
– كما رثى شوقي وحافظ الأديب الروسي تولستوي (١٩١٠). ديوان شوقي جـ٢/ ص٤٦٣–٤٦٦، ديوان حافظ ص ١٦٤–١٦٧ .

(٢) عن أثر هوجو على أدب شوقي، يراجع: العودة إلى شوقي ص٤١، ٥٨–٦٠

(٣) يقول د. طه حسين: «كنت أظنني أعرف العربية وأستطيع أن أقرأ فيها كتابا ولا سيما من هذه الكتب المعاصرة، دون أن أحتاج إلى بحث كبير في القاموس، فلما قرئ عليّ البؤساء عرفت أن من تواضع لله رفعه». حافظ وشوقي مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦٦، ص ١٠٣ .

كُشف الغِطاءُ له فكلُ عبارةٍ
في طيِّها للقارئين ضمير
لم يُغْشِهِ لفظٌ ولا معنىً ولا
عَرَضٌ ولا نظمٌ ولا منثور
مُسلي الحزين يُفكُّه من حزنه
ويَردُّه لِلهِ وهْو قرير

بينما اهتم حافظ بالجانب الفكري، ودور أدب هوجو في تحطيم أغلال الجمود والتقليد:

جاء والأحلامُ في أصفادِها
ما لها في سجنها من مَذْهبِ
أمَرَ التقليدُ فيها ونَهَى
بجيوشٍ من ظلام الحُجُبِ
جاءَها (هوجو) بعزمٍ دونَه
عِزةُ التّاج وزهْوُ الموكب
وانْبَرى يصدعُ من اغلالِها
باليراع الحرِّ لا بالقُضُب

- اسقط شوقي بشكل مباشر أدب هوجو على الحال الحاضرة، التي مازالت تعج بالبؤس وبسيطرة القوي على الضعيف، وتجاهل حافظ الواقع المعاصر، إلا إذا حسبنا حديثه عن منفى هوجو لوناً من الوان الإسقاط السياسي.

- وظف شوقي رواية «البؤساء» في أكثر من بيت، بينما لم يشر إليها حافظ - وهو ناقلها إلى العربية - لكنه ربط بينه وبين أبي العلاء المعري لأن كليهما شاعر فيلسوف.

أما الشاعر محمود أبو الوفا (١٩٠٠-١٩٧٩) الذي سافر إلى باريس للعلاج سنة ١٩٣٨، فنظم قصيدته «يا صاحب البؤساء»[1] لكنها عن ابي الوفا نفسه، ولا تتعلق بهوجو في شيء، غير توظيف لعنوان الرواية الشهيرة، لتصوير مدى بؤس الشاعر ومعاناته.

---

(١) يراجع : محمود ابو الوفا، دواوين شعره ودراسات باقلام معاصريه. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ ص١٣١-١٣٢ .

ومن الشخصيات الموسيقية فردي وبيتهوفن، وقد مثّل الموسيقار الإيطالي فردي (ت١٩٠١) وعمله الشهير أوبرا عايدة أهمية خاصة عند شوقي، تتلخص في التالي: «الأوبرا مزيج من الغناء والموسيقى والتمثيل والأدب فهي مَثَل على التقاء الفنون على المسرح ، الأمر الذي كان يميل إليه شوقي وكان له أثره في جنوح شوقي نحو المسرح الغنائي. كما أن النص الأدبي للأوبرا وأيضاً العصر الفرعوني الذي وقعت حوادث الأوبرا أثناءه يمكن أن يكون أوحى إلى شوقي (بين إيحاءات أخرى) رواياته الفرعونية. وشخصية رمفيس (الكاهن الأعظم في عايدة) تشبه أن تكون أوحت إلى شوقي شخصية «أنوبيس» في «مصرع كليوبطرا» ولابد أن فردي زاد في انتباه شوقي إلى شكسبير لأن ثلاثاً من أوبراته تعتمد على نصوص شكسبيرية»[1] ويذكر أثر موسيقاه على النفس فيقول:

وتحكُمُ في النفس أوتارُه
على العُودِ ناطقةً حاكية
وتبلغُ موضعَ أوطارِها
وتُفْشي سَريرتَها الخافيه[2]

كما كان لودبج فان بيتهوفن (ت١٨٢٧) وموسيقاه العالمية موحى أكثر من قصيدة للشاعر إبراهيم زكي، تكشف عن غرامه الشديد بالموسيقى العالمية وإيمانه بدور الفن الراقي، وإذا كان البعض يعد الفن مجرد لهو للفنان وتسلية له، فإن الأمر على عكس ما يتوهمون، فالفن تسلية للغير ولكنه قد يكون للفنان شقوة وألم:

وإنما الفن إلهامٌ ومقدرةٌ
وليس في الفن من لهوٍ ومن لعبِ

ويدخل الشاعر إلى المملكة السماوية حيث لا يسمع غير ألحان تجلب للنفس الطمأنينة والسلام، مملكة نابغة الموسيقى بيتهوفن، لذا يستقطر المعاني العميقة لتلك الموسيقى، فيقترب السامع لها من عالم أحلامه البعيد، وتكشفه له، وتبعد به عن عالم المادة القريب الطاغي، كما ترحل النفس إلى المجهول وتود ألا تعود:

---

(١) عرفان شهيد: العودة إلى شوقي ص٦١-٦٢ .

(٢) ديوان شوقي جـ٢/ ص٥٩٢ قصيدة: الشاعر الموسيقي فردي.

هذي اغـانيكَ من احـزانك انسـجـمتْ
كم من اغـانٍ حـواها صـدرُ منتـحبِ

هذه اغـانيك تُدنينا وتُبـعـدنا
من كل مـبـتـعـدٍ منا ومـقـترب

هذه اغـانيك تطوينا وتَحْـجُـبُنا
عن العـيـان وتُبـدي كلَّ مـحـتـجب

تغـيبُ بالنفس في مـجـهـول عـالمها
وكـم تمـنّـيـتُ انَّ الـنـفـس لـم تـؤُب

☆☆☆☆

ابا الأغـانـي امَـا للمـوتِ اغنيـةٌ
طولـى تَطُوحُ بما لـلمـوت من رَهَب[1]

ومن الشخصيات التاريخية العسكرية التي كان لها وجود بارز في الشعر الحديث نابليون الأول (ت. ١٨٢١) الذي قاد معارك أوربية عديدة وتوج إمبراطوراً على فرنسا، وانتهى الأمر بهزيمته في معركة واترلو ١٨١٥، ونفيه إلى سنت هيلانة حتى وفاته[2].

وتأتي قصيدة شوقي «على قبر نابليون»[3] و جهاً من وجوه اهتمامه بالتاريخ: تاريخ مصر وفرنسا والبحر المتوسط والنوابغ والأفذاذ، وكان نابليون قاسماً مشتركاً في كل

---

(١) ديوان الأشعار الأولى: إبراهيم زكي. ص٦-٨ قصيدة: لوديج فان بيتهوفن.
- وله قصيدة أخرى بعنوان «اللحن التاسع او لحن المسرة» نشرت في: السياسة الأسبوعية ١٩٣٣ .
- والمعلومات القليلة عن الشاعر إبراهيم زكي هي: عمل قاضياً بمحكمة الإسكندرية الأهلية. نشر في ابولو وبعض الصحف، كما ان له مجموعة قصائد في كتاب: ديوان الإسكندرية، اخرجه وكتب مقدمته علي محمد البحراوي، ص٣٣-٤٢ .
- ومن وحي زيارة قام بها علي محمود طه إلى منزل الموسيقار فاجنر بسويسرا، كتب قصيدته «الحان واشعار في منزل ريتشارد فاجنر» ديوانه ص ٣٤٧-٣٥٢ .
(٢) يراجع حول تاريخ نابليون: تاريخ اوربا في العصر الحديث، ص٤٥-١٠٠ .
(٣) ديوان شوقي جـ٢/ ص٥٦٤-٥٧٠ .

ذلك، وفي ديوان شوقي يتجلى احتفاله « بالبطولة الفردية في التاريخ،وهي نظرة تجعل من مقدرات الأمم رهناً بظهور البطل الفرد، بدلاً من أن ترى في ظهور القائد أو الزعيم تعبيراً عن ثورة الأمة، لا سبباً من أسباب قيامها. ووفق هذا المفهوم، فهو ممن ينتمون إلى المدرسة المثالية في التاريخ، وهي المدرسة التي ترى أن تطور مجتمع من المجتمعات رهن بتطور الأفكار التي تسود تلك المجتمعات، وإن هؤلاء العباقرة هم المبادرون»[1].

وفي قصيدة نابليون، يرى شوقي أن التاريخ هو الأساس في الحكم على العباقرة والعظماء:

واخـــدعِ الأحـــيــــاءَ مـــا شـــئتَ فلن

تجـــــدَ التـــــاريخَ فـي المنـخـــدعينْ

وقد أعجب شوقي بنابليون في أكثر من قصيدة[2]، لكن وقفته المطولة على ضريح القائد الفرنسي وآثاره الحربية والسلمية في باريس، كانت الأكثر تبياناً لمكانته لديه وصورته في وعيه الشعري، فهذا القائد الذي لم يكن عربياً ولا مسلماً، وكان غربياً جديراً بالإشادة والتمجيد لأنه – في استهلال شوقي «جوهرة من شرف» يندر أن يجود بمثلها الزمان.

ويمضي شوقي في الحديث – كعادته – في الحديث عن حكمة الموت الغالبة، والقبر والمقبور، وينتخب من تاريخ القائد لقطات من التتويج والزواج والمعارك التي أحرز النصر فيها، والمكاره التي أرهق بها أمته، ثم يجمع التاريخ القديم بالتاريخ الحديث في الجزء الخاص بتصوير نابليون في مصر، وعندما وقف في ساحة أبي الهول والأهرام خاطب جنوده قبل المعركة التي أطاحت بالمماليك: «أيها الجنود إن أربعين قرناً تنظر إليكم من هذه القمة»، يقول شوقي:

قـمْ إلـى الأهـرام واخــــــــشعْ واطّـرِحْ

خِــيْلَةَ الصَّـــيْـــد وزهوَ الفـــاتحينْ

---

(١) د. أحمد إبراهيم الهواري: عذراء الهند لأمير الشعراء أحمد شوقي، المقدمة ص١٤ وهامشها، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة ط(١) ٢٠٠٥ .

(٢) انظر ديوان شوقي جـ١/ ص٤٢-٤٣، ١٨٨-١٨٩، ٤٢٦-٤٢٧ .

وتمــهّــلْ إنمــا تمــشــي إلــى
حَــرَمِ الدهر ومـــحـــرابِ القـــرون

هو كـــالصـــخـــرة عند القِـــبْط او
كـــالحطيم الطُّهْـــر عند المسلمين

✡✡✡✡

وأعِـــدْها كلـمــــاتٍ اربـعـــاً
قـــد احـــاطتْ بالقـــرون الأربـعين

الهــبتْ خــيــلاً وحــضّت فَــيْلقــاً
واحـــالتْ عــســلاً صـــابَ المنون

قـــد عَـــرَضْتَ الدهرَ والجـــيشَ مـــعــاً
غــايةً قــصُــرَ عنهـــا الفـــاتحـــون[1]

ويتراءى نابليون للشاعر محمود الخفيف في صورة جلسته الشهيرة بزيه العسكري منكسراً حزيناً كما «النسر المهيض»[2] وهذا عنوان قصيدته - بعد هزيمة واترلو (سنة ١٨١٥) لقد هلك «الحلم القيصري» بين يوم وليلة، وتهاوت ألقاب المجد صرعى، وأصبح إمبراطور الأمس في مصير «ما مثله من مصير» والنسر الذي حلق جسوراً غير عابئ بالمخاطر كأنه يريد الوصول إلى السماء قضي أمره، وأصبح «مهيض الجناح» وها هي الآمال الخادعة تتلاشى «في يقين الصباح»:

قـــــد تَزَيَّنْتَ في غـــــرورِكَ حـــتى
كـــدتَ تُنْمَى لغـــيـــر هذا الوجـــودِ!

وتَـــأتّـــى مــن زُورِه مـــــــا تــأتّــى
فَـــتَـــغـــابَيْتَ في مـــواطنَ شـــتّى

---

(١) ديوان شوقي، جـ٢/ص٥٦٦-٥٦٩ . الحطيم: بناء خارج الكعبة قبالة الميزاب. خيلة: زهو.

(٢) مجلة الرسالة، العدد ٣٥٠- ١٨/٣/١٩٤٠ .

وسبق المازني إلى هذا العنوان في قصيدة من ثمانية ابيات وإن كانت تمضي في سبيل اخرى.

انظر: ديوان المازني، راجعه محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٦١، ص ٢٣٨.

لَشَجَاني برغمِ ذلك مَرْآى

شبَحِ الذُّل في العُقابِ الصَّيُودِ!

ويبدو أن هذا المصير الذي آل إليه هذا النسر العظيم، كان نبوءة ساحر مصري، صاغها عبدالرحمن شكري شعراً في قصيدة قصصية عنوانها «نابليون والساحر المصري»[1] وفيها نرى نابليون مختالاً فخوراً، يمشي وحوله «جيش من الآراء والعزمات» لكن العاقبة التي حذره منها صوت الساحر يرفضها نابليون، ويستل سيفاً ليقتله، في محاولة للهروب من المصير، فيضرب الهواء ولا شيء غيره، «حيث اختفى المتنبئ السحار»:

لكن سيعقبكَ الزمانُ وصرفُه

زمناً يكونُ به الطليقُ أسيرا

في صخرةٍ صماء فوق جزيرةٍ

في البحر يضربها العبابُ الأعظم

ثالثاً: المرأة الغربية

أوربا فتاة نبتت من أرض شرقية كما تزعم الأسطورة، وعلى هذا الأساس ذهب توفيق الحكيم، على لسان بطل«عصفور من الشرق» إلى أنها فتاة عاقة وناكرة للجميل «إن هذه الفتاة ترى المجد كله في شيء واحد: تضع الأصفاد في أرجل البشر، وبدأت أول ما بدأت بأبويها: إفريقيا وآسيا، أنكرتهما وحبستهما، وانطلقت في الحياة لا يحدها حد، ولا يقوم لها شيء» ويساوي بين أوربا وفتاته «سوزي ديبون» فتكون أوربا مثلها« شقراء جميلة رشيقة ذكية، لكنها خفيفة، أنانية لا يعنيها إلا نفسها واستعباد غيرها»[2].

وإذا كانت طبيعة السرد الروائي تسمح بهذا المزج بين المرأة الغربية والغرب نفسه، فما ملامح الغرب في علاقة الشاعر العربي بالمرأة الغربية؟ وإلى أي مدى بلغ التفاعل الإنساني بين رجل من الشرق وامرأة من الغرب؟

---

(١) ديوان عبدالرحمن شكري، ص٢٣٦-٢٣٧ .

- واحسب ان حياة نابليون في مصر قد اوحت بقصائد اخرى لشعراء آخرين، ومن امثلة ذلك قصيدة «نابليون الكبير وإحدى معشوقاته» للشاعر علي العزبي (١٨٨٣-١٩٤٢)مجلة انيس الجليس، ١٩٠٤/٥/٣١

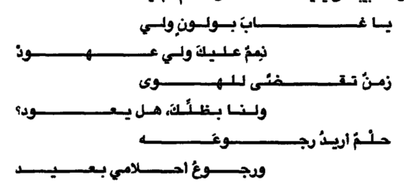
(٢) عصفور من الشرق، ص ٣٦.

بدت المرأة الغربية لدى شعراء الدراسة في صورتين: الأنثى العابرة والزوجة الحبيبة.

في الصورة الأولى يرسل الشاعر زفرات من الإعجاب بالجمال الأنثوي أو بعض نفثات الحب المتقطعة الأنفاس، لهذا تعددت نماذجها فنجدها عند شعراء مثل شوقي وعزيز فهمي والجارم وعلي طه وآخرين.

لشوقي غزليتان من وحي الرحلة الدراسية إلى فرنسا (١٨٩٠-١٨٩٣) وهما «خدعوها بقولهم حسناء» و «غاب بولونيا»[1] في الأولى يستجمع شوقي قواه الشعرية لإنتاج ابيات تتمتع بالجاذبية اللفظية والعذوبة في المعاني والتجديد في الأسلوب، وإن لم تخل من مظاهر الموروث الغزلي المعروف مثل: الرقيب- وإن كان من عفة - كما تختفي الملامح الغربية الخاصة وتبقى المرأة مجهولة الهوية.

أما «غاب بولونيا» فتبدو فيها التجربة الشخصية واضحة، وكذلك التجديد في الأداء الفني، بل كان شوقي فيها شاعراً رومانتيكياً يخالط الطبيعة وتخالطه «والدجى عنا يذود» و «يغبطنا النجم الوحيد» وهو يستعيد تلك التجربة الباريسية من الذاكرة، وبعد أن تقدم به العمر «هل للشبيبة من يعيد؟» لذا كانت مثل الحلم البعيد:



يا غابَ بولونٍ ولي
نِعمٌ عليكَ ولي عهودْ
زمنٌ تقضّى للهوى
ولنا بظلِّكَ، هل يعود؟
حلْمٌ اريدُ رجوعَه
ورجوعُ احلامي بعيد

وإذا كانت زيارة الغاب قد جددت الشوق إلى الذكرى الجميلة، واهتز الكيان كله لرؤيته، فإن المكان يستحيل شيئاً قاسياً، اقسى ما يكون، لأنه بدون من أحب:

---

(١) ديوان شوقي ، جـ٢/ ص٩١، جـ١/ ص٧٤-٧٥ .

وأراك أقـــسى مـــا عـــهِـــدْ

تُ فـــمـــا تميلُ ولا تـــمـــيـــد

كم يا جـــمـــادُ قـــســـاوةً

كـم هـكذا ابـداً جـــحـــود؟

ولأن المكان صار هكذا، فإن الشاعر يلوذ بالماضي، ويسترجع بأسلوب (الفلاش باك Flash Back) شيئاً من تفاصيل التجربة:

هـلاّ ذكـــرتَ زمـــانَ كـنّـا

والـزمـــانُ كـــمـــا نـريـدْ؟

نـطـوي إلـيـك نُجَـى الـلـيـــا

لـــي، والـــدجـــى عـــنـــا يَـــذود

فـنـقـــولُ عـنـدك مـــا نـقـــو

لُ ولـيـس غـــيـــرك مـن يُـعـــيـــد

نُـطْـقـي هـوىً وصـــبـــابـةً

وحـــديثُـــهـــا وَتَـرٌ وعُـــود

نـســـري ونَـسْـــرحُ فـي فـــضـــا

ئـكَ والـريـاحُ بـــه هُـجـــود

والـطـيـــرُ أقـــعَـــدهـا الـكـرى

والـنـاسُ نـامـت والـوجـــود

فـنـبـــيـــتُ فـي الإيـنـاس يَـحْـ

ـبطـنـا بـه الـنـجـمُ الـوحـــيـــد

فـي كـل ركـنٍ وقـــفـــةٌ

وبـكـل زاويـة قُـــعـــود[1]

---

(١) النجم الوحيد: يقصد النجم القطبي لأنه لا يغيب طول الليل.

إن التعبير بضمير الجماعة يدل على وجود طرفين متفاعلين: الشاعر والمحبوبة، ويعطي القصيدة قدراً من الحيوية والتجدد، ويزيد من الإحساس بالوجود الفاعل – بعد كل هذا الزمن– صيغ المضارع المتلاحقة (نطوي، نقول، نسري، نسرح، نبيت،...). من هنا يتضح أن الأساس في هذه القصيدة هو التجربة العاطفية التي مر بها الشاعر ولم تبلغ ذروتها، ويستعيدها من الذاكرة، والمكان (الغاب) لا يمثل سوى خلفية لتلك التجربة، فلم يعن بأبعاده الأوربية الخاصة – باستثناء «النجم الوحيد» – لأن المكان في هذا السياق، ليس له كبير أهمية، فالتجربة عاطفية زمانية لا مكانية.

لهذا أيضاً، أحسب أن مأخذ الدكتور مندور على هذه القصيدة بعيد عن السياق الحقيقي للتجربة الشعرية، حيث رأى أن شوقي تكلم عن غاب «اسمياً غربي، لكنه معنوياً عربي»[1].

ولعل مأخذ الناقد ينبع من عنوان القصيدة الموهم «غاب بولونيا» حيث يعد بقصيدة عن معلم من معالم الطبيعة الباريسية، لكن الوعد يخيب.

على خطى شوقي، يسير عزيز فهمي مستعيداً لمحة من قصة حبه ومن الذاكرة كذلك، وقد حدثت وقائعها في المكان نفسه «غاب بولونيا»، ويستعير بعض أجوائه: الظل الوارف والليل المظلم واختفاء الرقباء، وشراب الهوى، والشوق الذي جاوز الحد، وإن كان عزيز أكثر تصريحاً بذلك «الرحيق» المتبادل بين حبيبين:

ويوم تلاقينا على غير موعد
بيولون في ليل تهاوى كواكبُه
ومنا نشاوى من رحيق مراشف
يناوبني كأساً وكأساً أناوبه
فيا أيها الطيف الحبيب ألا اتئد
مكانك لا تبرح فإني مجاوبه

---

(1) الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، نهضة مصر– ١٩٧٨ . ص ٦.

اعندك ان الشـــوق جـــاوز حـــده

فـعـاد جـحـيـمـاً لا تطاق نوائبـه

حنانك لا تبـــرح مكانك واتئـــد

فـعندك قلبي والشبــاب وسـالبـه[1]

لم تكن باريس وحدها مسرح اللهو والحب، فهذه لندن تظهر على استحياء في قصيدة «حنين طائر»[2] للجارم:

وشـــهـدتَ «الـتَّـمْسَ» مُـضطـربـاً

واثـبـــاً كـــالـصـــافِنِ الأَرِنِ[3]

لكن الحبيبة الإنجليزية – أو الإلف – لا تظهر بأي ملامح فالقدر الذي جمع بين إلفين ودودين طاهرين وفرق بينهما «وشقينا آخر الزمن» لم يبق من تلك القصة غير ذكرى لا يمكن نسيانها، وهكذا يغيب المحبوب، ليظهر بوضوح المحب وروحه المعذبة وكأن الشاعر أحب معنى مجرداً، يستعذب من أجله العذاب لا امرأة من لحم ودم:

صفْ له يا طيـــرُ مـــا لقـــيتْ

مـــهـــجـــتي في الحب من غَـــبَنِ

صف له روحـــاً مـــعـــذَّبةً

ضـــاقَ عن آلامـــهـــا بدني

صف له عـــيناً مُـــقـــرَّحـــةً

لأبـــيِّ الـــدمـــع لـــم تَـــصُـــنِ

وقصيدة الجارم كتبت بعد عودته من إنجلترا بثلاث سنوات (١٩١٥)، وقد « ذكره الطائر عهداً ماضياً حن إليه الشاعر، فلبس إهاب الطائر يرفرف من خلال أجنحته، وتخفى الشاعر وراء الطائر الشادي أو الباكي في محالفة طبيعية، وإذا لم يبدع الشاعر

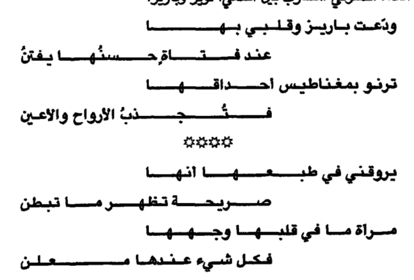
(١) ديوان عزيز ، ص٩٢ قصيدة: ايا جارة السين.

(٢) ديوان الجارم، ص ٣٣٦-٣٣٩ .

(٣) التمس: نهر مشهور في إنجلترا. الصافن: من الخيل ما قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة. الأرن: النشيط.

في علاقته وحديثه عن الطائر ففي أي شيء يبدع ؟!» كما أن مضمون القصيدة « وأداؤها يفسحان لها مجالا واسعا في الشعر الذاتي المبكر الذي كانت تتجاوب أصداؤه بين المجددين المصريين وبين المهجريين»[1] .

على خلاف ذلك، تقدم قصيدة «باريز»[2] لحفني ناصف ملامح شخصية وجسدية متميزة لفتاة باريسية، من خلال علاقة اجتماعية – وربما عاطفية – معلنة بين رجل من الشرق وامرأة من الغرب، سمحت بها حضارة لها نمط حياتي مختلف عن نمط الحياة في الشرق «سكنت في منزلها..» وفي القصيدة تختفي باريس وتطغى المرأة الباريسية على الصورة، فنلتقي مع فتاة حسناء، جذابة «كالمغناطيس»، أكثر ما أعجبه فيها: الصراحة والوضوح كأنها مرآة. وهو عندما يثبت لها تلك الصفات، كأنه – في الوقت نفسه – ينفي وجودها عند المرأة الشرقية التي ترفل في إرث عتيق من التقاليد. وها هو من وحي صراحتها وجرأتها يختتم أبياته بالتلذذ بذكر اسمها، والمؤاخاة بينها وبين مدينة النور، مستغلاً الأداء الصوتي المتقارب بين اسمي: لويز وباريز:


ودّعت باريز وقلبي بها

عند فتاةٍ حسنُها يفتنُ

ترنو بمغناطيس أحداقها

فتُجذبُ الأرواح والأعين

☼☼☼☼

يروقني في طبعها أنها

صريحة تظهر ما تبطن

مرآة ما في قلبها وجهها

فكل شيء عندها معلن

---

(١) د. عبد اللطيف عبد الحليم: حديث الشعر. الدار المصرية اللبنانية. ط (١) ، ٢٠٠٤، ص ٧٩–٨٠ .

(٢) شعر حفني ناصف، جمع مجد الدين ناصف. دار المعارف ١٩٧٥ ص١٥٠ .

– زار الشاعر الإحيائي حفني ناصف باريس سنة ١٩٠٨، كما زار مدنًا أوربية أخرى في سويسرا والنمسا.

سَكنْتُ في منزلها برهة
من بعدها قلبي لا يسكن
كم في ربى باريز من غادةٍ
حسناء لكن هذه أحسن
صورتها تنطق، إن الذي
صورها في صنعه متقن
(لويز) نور الله في أرضه
فكل من أبصرها مؤمن

لعل أوضح تجلٍّ للأنثى الغربية العابرة ما نجده عند الملاح التائه علي محمود طه، فقد عبر بلاداً أوربية عديدة، سعياً وراء متعة الفكر والفن والنفس والحس، مندفعاً نحو بحر اللذات الفنية وغير الفنية، المتاح في غرب النصف الأول من القرن العشرين، خاصة وقد عاش زمناً يشعر بسطوة الحرمان. ومع ذلك فقد عبرت به المناظر والوجوه والمفاتن والشهوات، ولم تستقر استقراراً أبدياً في دواخله، ويبحث – في الأصل – عن «روحية العالم المنظور» لأن الجسد لم يكن غاية بقدر ما كان معبراً للروح في توقها الدائب إلى الجمال:

ما أثارتْ حرارةَ الجسد المشتاقِ إلا مرارةُ الحرمانِ
إن أجسادَنا معابرُ أرواحٍ إلى كل رائعٍ فتّانِ[1]

إذن، هن نساء عابرات في تجارب عابرة، لا امتداد لها في نفس الشاعر الرحالة، تنتهي بانتهاء الموقف أو بانقضاء المساء، وهكذا لم تسمح له بغير النظر إلى السطوح والأشكال والقسمات الشهية في «موكب الغيد». وقد خلّفت هذه التجارب قصائد عديدة[2]، ذات طابع خاص في عالم علي طه الشعري، ليست قصائد حب بل قصائد «عبث عاطفي»

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص٣٥٣ قصيدة: فلسفة وخيال
(٢) راجع المصدر السابق – القصائد الآتية:
أغنية الجندول ص١٠٩–١١٢، إلى راقصة ١٢٦، بحيرة كومو ١٣٠، تاييس الجديدة ١٥٦–١٥٨، خمرة نهر الرين ١٥٨–١٦٠، سارية الفجر ٢٤١، أندلسية ٣٦٨–٣٧١، راكبة الدراجة ٣٧٢–٣٧٣.

كما تسميها - بحق - نازك الملائكة، حيث تأتي خلواً من عواطف القلب المتوهجة التي تصدر عن محب صادق كما تنقصها اللمسة الروحانية والحرارة الغرامية، لأن منبع الشاعر فيها هو الموقف اللاهي الذي لا ينظر إلى الحياة نظرة جادة وإنما يهمه أن ينهبها نهباً، ومع ذلك تملك موقفاً يتخذه الشاعر، وشاعرية فياضة بالمشاعر الشخصية[1]. وإطارها العام علاقة عابرة مع «صديقة» أوربية، يلتقيها الشاعر في أجواء جمالية ساحرة، في رحلة أو زيارة أو في مهرجان صاخب، ويحدث ما لابد منه حوار أو تجاوب. والصورة الغالبة على هذه الصديقة، هي صورة الغانية الشقراء، الراغبة والمرغوبة، الأديبة المحاورة، الباحثة عن متعة اللحظة دون حسبان كبير للعواقب.

ومن أبرز الأمثلة في هذا السبيل، قصيدة «أغنية الجندول»[2] وفيها يصور ليلة من ليالي كرنفال فينسيا، إذ يحتفل الفينيسيون بها أروع احتفال، فينطلقون جماعات كل منها في جندول مزدان بالمصابيح الملونة وضفائر الورد، وهم يمرحون ويغنون في أزيائهم التنكرية البهجة، وترافق الشاعر في هذا الجو الفاتن مع فتاة شقراء من جميلات «فارسوفيا» كما يذكر في القصيدة، وها هو يرصد مشهد اللقاء المصادفة، وقد أخذته الفتنة و«من أول نظرة» فتنة الجسد الأنثوي:

مرَّ بي مُستضحكاً في قُرْبِ ساقي
يمزجُ الراحَ بأقداحٍ رِقاق
قد قصدْناه على غير اتفاق
فنظرنا، وابتسمنا للتَّلاقي
وَهْو يُستهدِي على المفْرِقِ زهرَهْ
ويُسوِّي بيدِ الفتنةِ شَعْرَهْ
حين مسَّتْ شفتي أولُ قطرَهْ
خِلْتُهُ ذوَّبَ في كاسيَ عطرَهْ

---

(١) الصومعة والشرفة الحمراء، ص٨٢-٨٣.

(٢) ديوان علي محمود طه، ص ١٠٩-١١٢.

أيـن مـن عـــــيـنيْ هـاتـيـك المجـــــالـي

يـا عــروسَ البـــحـــر، يا حلمَ الخــيـــال

ذهـبيُّ الشـــعـــر، شـــرقـيُّ السِّـــمـــاتِ

يـا حـــبـــيـبَ الروح يا أُنسَ الحـــيـــاة

كـلـمـــا قـلـت لـه: خـــــذْ، قــــال: هـاتِ

مَـــرِحُ الأعطاف، حـلـوُ اللَّفــــتـــاتِ[1]

إن المظاهر الحسية تغلف أجواء المشهد/ اللقاء، ومما تتبدى فيه: الخمر والأقداح والفـعل «يمزج»، حـتى النظرة تُسلم إلى حـدث حـسي «للتـلاقي»، والأفـعـال تؤدي دورها المعلوم «يسـتـهـدي، يسـوّي، مـست، ذوب» أمـا «يد الفـتنة» والشـعـر والشـفـة والعطر والأعطاف... فليست بحاجة إلى بيان حسيتها.

بل إن «شرقي السمات» نكاد نشتم فـيها ذلك الاسـتـخدام الغربي الاسـتـشـراقي، خاصـة في لوحات فناني القرن التاسع عشر، حيث البضـاضـة والنظرات الساجية والكأس والحرير المتساقط من فوق الصدور.

ولا تنتهي القصيدة دون أن يعلن الشاعر إعجابه بلقطة لا مجال فيها إلا للحس الخالص، حيث نرى فيها «الأغيد» المتدلل المتبذل، وقد أسلم صدره، لمحب لف بالساعد خصره».

وتتوالى الصور الحسية للمرأة الأوربية، مع كل رحلة صيفية، فيملأ راحتيه من تفاح راقصة حسناء عرفها في أوربا في قصيدة «إلى راقصة»[2] ويقطف الثمر مع أديبة أمريكية صحبته في زيارة «بحيرة كومو»[3] ويقضي مع صديقة سويسرية ليلة من ليالي الشرق فوق ضفاف «نهر الرين»[4] ويشرب من خمره، وتشده «راكبة الدراجة»[5] الأوربية عندما

---

(١) هذا البيت أخذه الشاعر من قول العقاد:

ذهبي الشـــعر ســاجي الطـــرف حلو اللفتـــات

انظر: ديوان العقاد، ص ١٤٥، قصيدة «كأس على ذكرى».

(٢) ديوان علي محمود طه، ص ١٢٦-١٢٨.

(٣) المصدر السابق ص١٣٠-١٣٤.

(٤) السابق ص ١٥٨-١٦٠.

(٥) السابق ص٣٧٢-٣٧٣.

رآها «مرحة شائقة ذات صباح في الطريق الصاعد من هرميتاج إلى فينسنا»، وتتشابه الأجواء في «تاييس الجديدة»[1] حيث يظهر «الأغيد المرح» من بين المواكب الصاخبة وأنوار المشاعل والأسهم النارية على شاطئ بحيرة مدينة زيوريخ، بين يدي الشاعر الذي فقد الشعور بالغربة، بفعل الموج المتلاطم في بحر اللذات:

انـا الـغـــــــريـبُ هـنـا ومـلءُ يـدي
أعـطـافُ هـذا الأغــــيــــــدِ المرحِ؟
خــفَـــقتْ على وجـــهي غـــدائِرُها
فــجــذبْتُــهــا بـذراع مُــجْــتَــرح
لـم أدرِ وهـي تـديـرُ لـي قـــــدحي
من اين مـــغــتَـبــقي ومُــصطَبـحي
وشـدا المغني، فـاحــتــشــدتْ لـهـا
كــم لــلــغــنــاء لـديَّ مــن مِـنَـح
عَــرَضَتْ بفــاكــهــةٍ مــحــرَّمــةٍ
وعـــــــرضْتُ، لـم انـطـقْ ولـم ابـح!

لكن الأمر لم يكن بهذه الحسية الشهوانية على الدوام، ولم يكن الشاعر «مجترحاً» طوال الوقت تجاه الفاكهة المحرمة، ففي غمرة هذا اللون من القصائد «قصائد العبث العاطفي» نجد الشاعر باحثاً عن الروح ولمسة الطهر، ونراه في موقف الندم:

بكى الفنُّ فـــيك على شـــاعــرِ
تُــســـائـلـه الـروحُ عـن ثـارِهـا![2]

وفي لحظة من اللحظات تتحول الحسية، والأنثى المشتهاة إلى عطف ونزعة إنسانية، مع توافر كل الأجواء الشبيهة، كما في قصيدة «سارية الفجر»[3]:

---

(١) السابق ص١٥٦-١٥٨ .
(٢) ديوان علي محمود طه، ص١٣٠ قصيدة: هي.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٤١-٢٤٢ .

عَبَرتْ بي في صباحٍ باكرٍ
فتنةُ العين وشُغلَ الخاطرِ
وبعينيها رُؤىً حائرةً
بين أسرار مساءٍ غابر
صوّرَت من حاضر العيش ومن
امسِها، قصةَ حبٍّ عاثر

✿✿✿✿

انتِ يا ساريةَ الفجر اسمعي
دعوةَ الروح البريءِ الطاهر
مرّ بي مثلُكِ لم يُشْعِرنني
غيرَ إشفاق الحفيٍّ الناصر
وانا الشاعرُ قلبي رحمةٌ
لفريسات القضاءِ الجائر
إن نأتْ دارُكِ يا أختُ فما
بعُدتْ دارُ الغريبِ العابر

هذا الانموذج الأنثوي الذي يعترض طريق الشاعر، ويعبر بأنفاسه، لا يثير نزواته وإنما يثير نوازع الود الإنساني والشفقة والأخوة «هنا الرجل الذي لا يستجيب لنداء الجنس لأن اللحظة التي يعيش فيها مخصصة لنداء الضمير، وكم أصاخ لصوته وهو ينطلق من أغور الأغوار لأن في القافلة الإنسانية من هن طرائد قدر وفرائس قضاء... ألا يروعك علي طه ذلك المفتون بالجسد الأنثوي، وهو في هذا الموقف الذي يخاطب فيه امرأة تغري بارتكاب المعصية؟ إنها كذلك بلا جدال، ولكنها بدت لعينيه وهي «إنسانة» مضيعة تتلفت باحثة عن نصير، شريدة تتلمس المأوى وتنتظر الدعوة من روح بريء، وعندئذ نام في أعماقه «الرجل» واستيقظ «الإنسان»!!»[1].

(١) أنور المعداوي: علي محمود طه الشاعر والإنسان، ص٦٦ .

في الصورة الثانية (صورة الزوجة الحبيبة) يتصاعد التواصل الإنساني إلى أفق روحاني، ويتولد الحب والإعجاب من طرفين فاعلين، وليس من طرف واحد كما بدا ذلك كثيراً في الصورة الأولى. ويتجلى بين يدي الدرس نموذجان: نموذج فخري أبو السعود، ونموذج عبدالرحمن صدقي.

يرفض فخري أبو السعود نظرة الشعراء الحسية إلى المرأة، ويحمل على الشعراء العرب القدماء الذين أفرطوا في عرض مفاتن الجسد، ويدعو إلى أن تكون النظرة إلى جمال الطبيعة والجمال الإنساني نظرة افتتان لا اشتهاء «الجمال هو مادة الفن، والتأثر به هو وحي الأديب، والتعبير عنه هو رسالة الأدب، سيان جمال الطبيعة أو الجمال الإنساني، وأصدق معيار لرقي الأدب وحيويته هو حسن تعبيره عن الفتنة بهذين الضربين...»[1].

تزوج أبو السعود أثناء بعثته في كلية «اكستر» من سيدة إنكليزية، يقول الدكتور زكي نجيب محمود عن ائتلاف هذين الزوجين:

«وكانت زوجته الإنجليزية خير زميل ومعين: تشاركه اللعب والسباحة والقراءة، فقد كانا زوجين ائتلفا في نغم جميل، يعجبها ما يعجبه وتميل إلى ما يميل إليه، وبلغا من هذا الاتساق العجيب حداً بعيداً، حتى حرما على نفسيهما معاً منذ أعوام أكل اللحم بكافة صنوفه، والاكتفاء بأكل الخضر، لأن فقيدنا وزوجه لا يستسيغان إراقة الدماء»[2].

أثمر زواجهما طفلاً شديد التعلق بأبيه، ولم تلبث أن قامت الحرب العالمية الثانية، حتى نعت مجلة «الرسالة» الشاعر إلى قرائها، بعدما برم بالحياة في ساعة من ساعات الضيق الكارية، فأطلق على رأسه رصاصة، وقد كان يعيش وحده، لأن الحرب فصلت بينه وبين زوجته الإنجليزية وولده الوحيد، وقد شاء القدر أن يغرق ولده مع السفينة التي كانت تحمل الأطفال الإنجليز إلى كندا، وأن تنقطع عنه أخبار زوجته[3].

---

(١) النسيب في الأدبين: فخري ابو السعود. الرسالة العدد (١٨٥) ١٩٣٧/١/١٨ . وراجع: فخري ابو السعود حياته وشعره: عبد العليم القباني، ص٦٣ .

(٢) اديب مات. مجلة الثقافة ١٩٤٠/١٠/٢٩.

(٣) الرسالة ١٩٤٠/١٠/٢٨ .

ولم يكن لحادثة الزواج أثر كبير في شعره، ولم يعرف - بشكل مؤكد - من ثمراتها الشعرية غير قصيدة بعنوان «البعاد»[1] وفيها يدعو زوجته إلى تجديد الحب بطريقة غير مألوفة، يدعوها إلى البعاد لبعض الوقت لأن الإقامة اللصيقة المستمرة قد تكون سبباً في الحياة الرتيبة وباعثاً على الملل، ثم يأخذ في بيان حسنات البعاد وأثره في إذكاء الحب وإحياء الولاء، واستثارة الأشواق والحنين والذكريات العذبة:

ما ألذَّ الهوى لقىً ووداعاً
وكتاباً أدى التحايا امينا
إن هذا البعادَ يُذكي بي الحبَّ
ويُحيي ولائي المكنونا
إن هذا البعاد يبعثُ بي الأشـ
ـواق حرّى ويستجيش الحنينا
ويُعيد العِذاب من ذكرياتي
وقديماً من عهدنا ودفينا

إنه يبتعد قليلاً ليقترب كثيراً، عند ذاك يرجو العودة واثقاً من حبه:

حبنا من صفاته انه بَرٌ وثيق الذمام يعلو الظنونا

كما يبدو واثقاً من أن البعاد سوف يزيد زوجته الحبيبة جمالاً وعطفاً وسمواً:

انت كنزٌ من المحاسن اخفيه نفيساً عن ناظريَّ ثمينا
كي أراه إن عُدتُ ابغيه قد زادَ جمالاً يسبي النهى والعيونا

أما عبد الرحمن صدقي فيصعد إلى الروح على درج من لغة الفن والثقافة، ويرى أن الفتنة روح قبل كل شيء «فهي أقل مثولاً في جمال الطلعة واعتدال القوام منها فيما يشع في العينين وفي القوام كله من لطف الشعور المهذب، وذكاء الذهن المثقف، وسبحات الخيال الحر الطليق...»[2].

---

(١) ديوان فخري ابو السعود، ص ١٩٦-١٩٧ .

(٢) اعترافات شاعر (٢): صدقي. الهلال- اكتوبر ١٩٧٠ .

ومع هذا، فقد آمن زمناً إيماناً قوياً بمقولة الفيلسوف الألماني شوبنهور «النساء جنس غير فني» ودلل بشواهد الواقع والتاريخ على أن نصيب المرأة من النبوغ في الفنون والآداب – فيما عدا فنون التمثيل – ضئيل خافت قليل الذيوع وغير صادر عن طبع[1]، كما اعتبر زواج المتزوجين من رجال الفكر قضاء وقدراً لا يغير من الحقيقة، كمن وقع عليه حائط أو وقع على كنز[2].

تزوج صدقي من الغادة الإيطالية «ماري كانيلا» التي فتنته باطلاعها في – اللغات – الفرنسية والإنجليزية والإيطالية مع بعض الإلمام بالعربية – وبثقافتها العميقة وذوقها الجمالي الرفيع، ونزعتها المثالية، وكانت حياته معها – كذلك مثالية – فلم تفتر وقدة الحب بينهما بعد الزواج، ولم يكدر صفوها شيء من ملال، تعرف متى تتكلم ومتى تصمت، تبادله الأفكار، ولا تقطع عليه أبداً قراءاته، شغوفة بالقراءة والاطلاع، حريصة على العناية بكل شؤونه ولأن للحياة وجهاً آخر، فلم تشأ الأقدار لهذه الحياة الزوجية، أن تدوم غير سنوات قليلة (١٩٤٠–١٩٤٥) فتوفيت الزوجة الشابة، وأحدثت هذه الفاجعة انفجاراً شعرياً هائلاً، أثمر ديواناً ضخماً، هو أضخم ديوان في رثاء الزوجة في الشعر العربي حتى النصف الأول من القرن العشرين، سماه صاحبه «من وحي المرأة» وقد ظلت هذه التجربة حية في نفس الشاعر، وظل صداها يتردد في ديوانه الثاني «حواء والشاعر»[3].

كانت جذوة الحزن التي اتقدت في نفس صدقي عاصفة عاتية، سمت به إلى أرفع معاني الألم الإنساني، وقمة المفارقة المريرة، وجاء التعبير عنها شعراً صادقاً، يترجم لحياتهما الزوجية ترجمة أمينة، بمفرداتها وشياتها جميعاً، ويمكن الوقوف على هذه الحياة من البداية للنهاية، وكأننا نطالعها من خلال شريط «سينما» حيث تتابع المشاهد وتلاحمها، أو الارتداد قليلاً إلى الوراء، أو الانفلات نحو زاوية من الزوايا، أو الإحساس بمؤثرات الصوت والحركة والضوء[4].

---

(١) النساء جنس غير فني: صدقي. الهلال – نوفمبر ١٩٣٥ .

(٢) مجلة «الإثنين والدنيا» ١٩٣٤/٣/٧ .

(٣) صدر «من وحي المرأة» في طبعته الأولى عام ١٩٤٥ .

وصدر «حواء والشاعر» في طبعته الوحيدة عام ١٩٦٢ .

يراجع: شعر عبدالرحمن صدقي، دراسة فنية، ص٢٢-٢٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص١٠٣ .

أما أبرز ما يمكن التماسه - من هذا الشريط المصور - فهو صورة الزوجة الأوربية القارئة المثقفة، وهي أكثر الصور إلحاحاً على الشاعر في ديوانه الأول، فقد تعارفا عن الطريق الكتب، وكانت الكتب «الظل الثالث» في قصتهما، وأدت دوراً خطيراً في وصل هذين الحبيبين، وفي حياتهما الزوجية القصيرة.

فقد جاور الشاعر أسرة إيطالية مكونة من أرملة وفتاتين، ووضح له بعد التعارف، أنها أسرة تهتم بالثقافة وتقدر المثقفين، كما آنس في نفسه اهتماماً بأن يقرئ الصغرى ما يقرأ، ووجد منها مثل هذا، فتبادلوا الكتب واتفقا في عادة التأشير تحت الأفكار التي تروق لهما، وعند هذه الإشارة التقى فكره بفكرها، وعند ذلك التعقيب تجاذبت روحه مع روحها، فكان التكاشف والتآلف وبدء العلاقة العاطفية:

وانكِ قد طالعتِ اسفار مكتبي
إذا لكِ فيها حيث وقفتُ موقفُ
نظرتِ إشاراتي هنا وها هنا
تحدّثُ عن اغوار نفسي وتكشف
لدى كل تعقيبٍ وكل إشارةٍ
تصافح روحانا فكان التعرّف

لقد شغفها حباً، ولم يكن في غنى قارون ولا جمال يوسف، وإنما أحبت فيه الإنسان الفنان والشاعر المثقف:

فخورٌ على الدنيا بانكِ زوجتي
وما انا قارونٌ ولا انا يوسفُ
تصبّاكِ مني ما يُخبّبُ ذا الهوى
وَيزْوي قلوبَ الغانيات ويُصدف
تصبّاك اني ذو حديثٍ وانه
علومٌ وفنٌ لا مجونٌ وزخرف[1]

(1) من وحي المرآة ص١٨١-١٨٢ وقصيدة: الفردوس المفقود.

وانمازت عن لداتها فلم يخدعها زخرف زائف، أو قشور حائلة، وإنما صرفت همها نحو الجوهر واللباب، لذا لم تكن مجرد أنثى جميلة أو فتاة مثقفة، بل مزاج فريد من جلال وجمال:

رأيتُ الغـــواني وهي لهـــوٌ ومظهـــرٌ
وأنتِ مـــزاجٌ من جـــمـــيلٍ وكـــاملِ
ورقـــةِ إحـــســـاسٍ وعـــفَّـــةِ نظرةٍ
ولفظٍ وتفكيـــرٍ وحَـــفْلِ فـــضـــائلِ[1]

«حفل الفضائل» هذا جعل الشاعر العزوف عن الزواج يولي ظهره للعزوبة، ويفكر في الزواج، وكان العزاء عن فقد الوحدة المحببة إلى نفسه، أنه وفق إلى اختيار رفيقة الحياة التي لا يضطر أن يحط من مستواه الفكري كي يلتقي معها في صعيد واحد، بل يحدوه مجلسها إلى حفز قواه الفكرية، وإطلاق ملكاته الفنية.

وعاشا معاً حياة سعيدة موفقة، في بيت تظلله السكينة والمودة، وتتجاوب في جنباته أصوات: الرضا والعطف والدرس والموسيقى، وتنعم أجواؤه باللمسة الحانية والبسمة الوادعة، وهذا ما تكشف عنه قصائده، فتزدحم بالمواقف المشتركة وتتراءى الصور الحياتية التي يلتقطها الشاعر في براعة وصدق، حتى يصل إلى اللحظة الفارقة، لحظة النهاية لهذه الحياة القصيرة، فنجد أنفسنا أكثر حزناً وحيرة من الشاعر أمام فعل القدر وهول الفاجعة «فهذه أشعار يحسها الإنسان ويتذوقها ويشارك صاحبه في شعوره، إنها ليست كلاماً منظوماً بل إحساساً مرسلاً، فاض عن نفس صاحبه كأنه إيماض زند أوراه مس عنيف طارئ»[2].

ويستعيد هذا المشهد الإنساني للزوجة الرقيقة العطوف وهي تطعم الأطيار الصداحة من فتات الخبز، وقد ألفت منها هذه العادة، فأقبلت في موعدها اليومي فلم تجد في الحمى أو البيت سوى الزوج الثاكل رهن الوحدة الموحشة:

---

(١) المصدر السابق، ص٢٧-٢٨ قصيدة بعد أيام.

(٢) من وحي المرأة، ص١٣٤ (مقالة الدكتور حسين مؤنس).

واسـمعُ للأطيـار تَـزْقـو كـمـا زَقَتْ

وللوُرْق تُزجي سَجْعةً بعد سجْعةٍ

فـأين فُـتـاتُ الخـبـز تُلقـينه لهـا

فَـينْقُـرْن منهـا حـبَّـةً إثر حـبَّـة

عَـرَفْنَ أوانَ الأكل فـهي كـعـهـدها

تَراءى صُـفـوفـاً فـوق سُـورٍ وأيْكة

تَألَّفْـتِـهـا يا إلْفَ قلبي وأنسَـه

فـمـاليَ في هذا الحمى نهْبَ وحشة![1]

وهما حبيبان اتخذا بين الكتب عش غرامهما، واستغرقا في هذا العيش، فتضاعف إحساسهما بالحياة، إذ كانا يقرآن الفن بالعقل والعلم بالقلب:

نضـاعفُ بالكتب الحـيـاة، فـحظُنا

من الحسِّ والتـفكيـر حظٌّ مـضـعَّفُ

ونعـرِض للعـقل الفنونَ فـتنجلي

وندرس بالقلب العلومَ فـتلْطِفِ

نمارسُ هذا العـيشَ بالقلب والحِجى

مـعـاً، مـثلمـا طابت على المزْج قَـرْقَف

حـبـيـبـان بين الكتب عشُّ غـرامنا

نديمان في حـضن الهـوى نتـفلْسَف[2]

وفي قصيدة «دنيا ودنيا» يعقد الشاعر مقارنة بين دنيا الغواني الفاتنة وزوجته، وينتصر للثانية «فكل الذي فيكن فيها» وفوق ذلك «فيها أصالة» و «سبحات روح» و«عقل رزان والخيال وثوب» والأروع أن هذا جميعه تكنفه بالحب والعطف و«أصبح منه زوجة وحبيب» فبأي منجل قاس حصد الموت فتون هذا العالم:

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٥-٥٦ زقا الطائر: صاح، يزجي: يرسل.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨٢-١٨٣ «الفردوس المفقود» . القرقف: من أسماء الخمر

ومـــا كـــان غــيـــرَ الحب والكُتْبِ عـــالمٌ
لنا حـــــافلٌ بالمغـــريات خـــصــــيبُ
فــــيـــا ويحَ هذا الموت اودى بعــــالمي
فكلُّ عـطاءٍ بـعـــــــــد ذاك سليـبُ[١]

كانت السنوات الأربع التي قضاها الشاعر زوجاً أخصب فترات حياته تأليفاً وإخراجاً للكتب، وكان من عاداته «كلما نشر كتاباً أن يهدي إلى زوجته الشابة الأديبة نسخة مجلدة عليها كلمة إهداء خاصة منه لها، وإنه لا يزال بعد موتها على نية المضي فيما جرت به عادته»[٢]. ويذكرها عند سماعه لحن شوبير «السلام يا مريم» لتشابه الأسماء، وهنا يبكي الشاعر لموسيقاها الشجية وهي تدوي في أذنيه وتتعالى في حلاوتها رائعة غالبة[٣]. ولمدينة «فلورنسا» الإيطالية إعجاب خاص وانطباع آخر عند زيارة صدقي لها، فهي موطن الزوجة الأصلي وفيها عاش أجدادها، وهي التي كانت سبباً في تحقيق الحلم – ولو برهة – لذا كان إليها الحج والمقصد، مع كل ما يستدعيه الفعل «أحج» من شعائر وطقوس وأجواء:

وقـــالوا «فلورنســا!» فـــاذكـرت زوجــتي
وثـبت إلى حــــــالي وســـــــرُّ طروقـي
احُجُّ لأرضٍ حـــقَّـــقتْ حلمَ مـــهــجـتي
وانْسَ حــيــــاتي، بُرهةً، ورفـــيـــقي
منابتُ أهليـــهــــا فـــلا بدْعَ ضُــوعِـفَتْ
على طيــبــهـا طيــبـاً بقلبِ صـديق[٤]

لقد تميزت تجربة صدقي في رثاء الزوجة عن غيرها من التجارب في الموضوع ذاته – ليس فقط بضخامتها وامتدادها الزمني – ولكن بما يمكن تسميته: رثاء الزوجة الصديقة أو الزوجة الحبيبة، التي تختلف عن رثاء الزوجة أم الأولاد، فمعظم الذين رثوا الزوجة – بدءاً من جرير قديماً ومرورًا بخليل السكاكيني وعزيز أباظة وعبدالرحمن الخميس وانتهاء بطاهر أبي فاشا ورابح لطفي جمعة حديثاً – كانوا أصحاب أولاد، وأخذ الأولاد نصيباً من رثاء أمهاتهم.

---

(١) من وحي المرأة ، ص١٠٥-١٠٦ .
(٢) المصدر السابق ، ص١١٢-١١٣ «الكتاب الأخير».
(٣) المصدر السابق، ص١٢١-١٢٣ «السلام يا مريم».
(٤) السابق، ص٢٦٨ «فلورنسا».

أما صدقي، فإنه يقول[1]:

وارتضـــينا من لِقانا عِــوضَاً عـــمـــا حُــرمتـــه

وإذا ارتقينا درجة، تبينت لنا ملامح تجربة عاطفية عاشها الشاعر بصدق، وظلت مختزنة طيلة السنوات الأربع، إلى أن فاجأه الفقد، فجاء الشعر طبيعياً تلقائياً، يحمل مرارة التجربة «وطزاجتها» كما يحمل ملامحها الحقيقية، ملامح تجربة الحب[2].

هذه النماذج وغيرها مما سيعرض له الكتاب، تؤكد وجود رؤية حضارية للآخر الغربي، مؤسسة على دعامتين: المعرفة والتفاعل الإنساني، وتنتج بلا ريب صورة متناسقة الأبعاد، تنأى عن صورة «رد الفعل» تجاه الغرب السياسي، المحتل، المستبد وتكشف هذه الصورة المتناسقة عن البون العميق بينها وبين التمثيل الغربي للشرق، البائس، الخرافي بفعل مؤسسة الاستشراق الغربية، وفق شروط تاريخية واقتصادية وثقافية وفكرية صنعته، وجعلت «ثمة حتمية تاريخية تحكمه»[3].

وهذا أيضاً بعض ما يجعل الدارس لا يؤيد ذلك التعميم الذي ذهب إليه بعض الباحثين في أن الشعر العربي عجز عن «إنتاج معرفة حضارية نقدية بالآخر، وبقي حبيس ثنائية القبول والرفض، مرهوناً به، اتباعياً أو ضدياً، يمارس وجوده «كرد فعل» لاحق على فعل غيري سابق»[4].

والحقيقة التي دلت عليها الأبعاد السياسية والجمالية والإنسانية فضلاً عن ثنائية الغرب والشرق، بنماذجها الوفيرة، ترفض هذا التعميم وتؤكد أن الشعر الحديث أنتج صورة حضارية حصيفة للغرب، وتطلب الأمر طول تأمل، من أجل لملمة خيوطها وظلالها المتناثرة، كما تؤكد أن ثنائية القبول والرفض لم تكن سوى طرف في بعض أبعاد الصورة، تضافر معها، لإنتاج صورة متكاملة متناسقة حضارياً وفنياً إلى حد بعيد.

****

---

(١) السابق، ص١٧ «الصرخة الأولى».

(٢) يراجع: شعر عبدالرحمن صدقي - دراسة فنية، ص١٢٨ .

(٣) الاستشراق، مقدمة المترجم ص٥ .

(٤) د. إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي - الجزائر نموذجاً. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ ص٢٣٥ .
ويراجع كذلك إلياس خوري: الذاكرة المفقودة. مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط (١) ١٩٨٢ ص٥٠ .

الفصل الخامس

البعـــد الفنـــي

البعد الفني

فاتحــة

سعت الفصول السابقة للإجابة عن سؤال محدد: ماذا قال الشاعر المصري عن الغرب في النصف الأول من القرن العشرين ؟

تقدم سؤال الرؤية الذي أجاب عنه الشاعر بوضوح، وقال كلمته في العلاقة الشائكة بين الشرق والغرب، وأتاح التحليل المضموني رسم أبعاد الصورة السياسية والجمالية والإنسانية، في ظل الظرف التاريخي والفكري لفترة الدراسة، بل أبان - ولو لماماً - عن القائل نفسه.

وبقي السؤال التالي: كيف قال الشاعر كلمته؟ وبتعبير آخر: كيف صورت الصورة؟ الوسائل التي أنتجتها، والأدوات التي اتكأ عليها، والسمات التي برزت دون غيرها، وبالإجمال: بقي التوقف عند أبرز جماليات التشكيل الفني لصورة الغرب، وبهذه الثلاثية: الشاعر والنص وأداة الفن، تكتمل - في ظني - دائرة الدرس الأدبي.

وإذا كان التحليل المضموني قد شكل ركناً أساسياً في تكوين الصورة، فإن مرد ذلك لدور المعنى والفكر في هذه السبيل، فليست المعاني- هنا - مطروحة في الطريق كما أراد الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)[١] . فما المعاني المطروحة في الطريق حقاً؟ وما قيمتها؟ وما طبيعتها؟

---

(١) قال الجاحظ تعقيباً على استحسان ابي عمرو الشيباني لمعنى بيتين: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبَدَويّ والقَرَوِيّ والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير» .

الحيوان، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون. الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ٢٠٠٢ جـ٣/١٣١-١٣٢ .

هل هي المعاني القريبة والقيم الكبرى المتفق عليها؟ فيعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي؟ وإذا كان ذلك المراد بالفعل، فإن «تخير اللفظ وجودة السبك» هنا لا تكون شيئًا ضرورياً فحسب، بل تكون هي العمل الأدبي نفسه، وتكون «الصنعة» هي مناط البحث والدرس، ويتقلص دور الأدب فيصبح زخرفاً محضاً من زخارف القول. إن الإعلاء من قيمة «اللفظ» على حساب «المعنى» لا يؤدي إلى فن يحمل قيمة إنسانية أو فكرية أو تاريخية ذات اعتبار، لذا كان من المحمود في كل الأحوال أن تتزاوج الألفاظ والمعاني، ويتآلف الفكر مع الفن، لإنتاج ثمار أدبية ناضجة.

وإن طريق المعنى، لابد له من وسائل تؤدي إليه - كما يرى أرشيبالد مكليش- ولكن بأية طريقة يصنع الشاعر ذلك؟ يحدثنا عنها الشاعر الصيني القديم لوتشي (ت ٣٠٣م) فالشاعر هو الذي «يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل» إنه بكلمات أخرى لمكليش «ليس ذلك المخترع للأشكال الحرة كما نحب أن نعتقد - ولا هو ذلك الينبوع الفياض، بل على العكس، إنه صياد آسر يستخدم الشكل كشبكة يستعملها لغاية جادة جريئة، غاية لا تخلو من مخاطرة هي أن يتصيد ويأسر التجربة جميعها، التجربة ككل لا يتجزأ - السماء والأرض. ولكن كيف يأسرها؟ حسناً، ما هو الشكل في الفن؟ اليس هو القالب ذا المعنى؟ القالب الذي تدرك الأحاسيس أنه ذو معنى مهما استطاع العقل أن يقول عنه؟ القالب الذي تتجاوب معه العواطف»؟[1].

وتستمد الأدوات الفنية التي اتكأ عليها هذا المعنى أو الفكر أهميتها من كون النصوص التي يعرض لها الدرس ليست فكراً صرفاً بل فناً بعد كل شيء.

وربما كان من المفيد في فاتحة هذا الفصل، الاحتراز بأن التشخيص الفني - عندما يكون التحليل المضموني حجر الزاوية في استخلاص ابعاد الصورة - لا يسعى، وليس في طاقته أن يسعى - إلى رصد كل الظواهر الفنية كبيرها وصغيرها لدى شعراء الدراسة وتجاربهم موضع الدرس، لكن الغاية التي يتغياها هي الظواهر الفنية التي لها آصرة قوية

---

(١) الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، افاق الترجمة (١١) ١٩٩٦ ص١٢ .

بالصورة، صورة الغرب بأبعادها المرصودة وغير المرصودة، وربما يكون من المفيد كذلك الالتفات إلى التجارب التي يمكن أن تضيف خيوطاً جديدة إلى نسيج الصورة، ومزجها في لحمتها وسداها، ولم تستطع أطر الأبعاد السابقة أن تضمها بين ظلالها وزواياها.

ويبقى من كل هذا الدور الخطير للصورة التي صنعتها بصائر الشعراء، لأن ما يدوم «إنما يؤسسه الشعراء» في تأكيد الألماني هلدرن[1]، والتصور الفني - كما يقول كروتشه: «يشمل في نفسه الوجود، ويعكس بذاته العالم، حتى أن ذلك هو المعيار الذي يلجأ إليه عادة لتمييز الفن العميق عن الفن السطحي، الفن القوي المتماسك عن الفن الرخو المنحل، الفن الكامل عن الفن الناقص من بعض الوجوه»[2].

أولاً: المعجم الشعري

يستقطر الشاعر لغته المغايرة من اللغة العادية المتواترة، ومن تضفير الكلمة بالإحساس يؤثر الشعر في النفس، ويصنع ما لا يحد من دوائر الدهشة والإعجاب، والشاعر الحق - كما يرى تشارلتن «هو من تميز عن سائر الناس بإدراكه لما للألفاظ من قوة، أي بإدراكه لما في ثناياها من معانٍ تجمعت فيها خلال العصور، فالكلمة عند الشاعر لا تفسر بالعقل وحده، لكنها تفسَّر كذلك بالقلب والخيال، فإذا ما ترددت لفظة في ذهنه كان لها أصداء مدوية في دخيلة نفسه، لأنها تسكب مكنونها كله فيسري في كيانه، ويشف لخياله في سريانه هذا مناط الماضي وذكرياته، فيستعيد المشاعر التي كانت هذه الألفاظ قد أثارتها في أنفس الناس في شتى تجارب الحياة، فاللفظة الواحدة على هذا النحو قد تسكب في نفس الشاعر من الصور المتلاحقة ما يملأ قصيدة كاملة»[3].

---

(1) في الفلسفة والشعر: مارتن هيدجر، ترجمة: د. عثمان أمين. الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٣ ص٩١.

(2) المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي. دار الفكر العربي، ط (١) ١٩٤٧ ص١٦١.

(3) هـ ب. تشارلتن: فنون الأدب، تعريب: د. زكي نجيب محمود. لجنة التأليف والترجمة والنشر - ط (٢)/ ١٩٥٩ ص ١٩-٢٠.

ومن طرف آخر، وإن كان يتعلق بالمقصد ذاته، يقول ابن فارس (ت٣٩٥هـ) في «الصاحبي» : «والشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون، فأما لحنٌ في إعراب أو إزالة كلمةٍ عن نهج صوابٍ فليس لهم ذلك... وما جعل الله الشعراء معصومين يُوقَّوْنَ الخطأ والغلط، فما صحَّ من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولُها فمردود»[1] .

ومن هذه التصورات الحاكمة للغة الشعر، تتضح أهمية المعجم الشعري والعناصر المكونة له، وهي بالأساس الكلمات التي يعمل الشاعر على التوفيق بين أشتاتها وإعادة صياغتها وترتيبها، ويأتي الدرس لجلاء هذه العناصر، من حيث إيثار بعضها على بعض، لتفصح في نهاية المطاف عن رموز ودلالات. وقد سعت الدراسة إلى رصد الملامح المعجمية البارزة في قصيدة الغرب، ولعل من أهمها:

- **معجم تراثي**

حفلت قصيدة الغرب بألفاظ تراثية، اعتاد القدماء استخدامها وبعد العهد بها، حتى تطلب الأمر من القارئ المعاصر مراجعة المعاجم لاستبيان معناها، ومن ناشري الدواوين تذييل القصائد بتفسير لبعض الألفاظ.

ويكشف ذلك عن ثراء معجم القصيدة الحديثة، وحرص الشاعر على إحياء الكلمات القديمة – خاصة في أوقات الوعي القومي والإحساس بضرورة مواجهة الطغيان الثقافي للآخر – لأن حياة الكلمات في كل لغة مرهونة بالاستخدام والتداول لا بالتكديس والتخزين في القواميس.

وفي سياق الفن، لا ينبغي حشو البيت بكلمات قاموسية عارية من الإيحاء أو الإيماء، فليست الغاية نقل جثث الألفاظ من مكان عتيق إلى آخر جديد لأدنى ملابسه، فالإحياء الحقيقي لهذه الألفاظ لا يتأتي إلا من خلال بث الروح فيها، ومزجها بدلالات وجدانية وجمالية، تثري لغة الشعر خاصة، ولغة الأمة عامة.

---

(١) الصاحبي في فقه اللغة العربية، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣ ص٤٦٨-٤٦٩ .

في قصيدة «مصرع لورد كتشنر»[1] – على سبيل المثال – ترد هذه الألفاظ: خوّاض الغُمَر، الإيوان، الحِبَر، غيَر، الصلّ، لجّة، نجاد السيف، ساجيات، فَلّ الحور، الغيل، طَمّ، عَلّز، الوِرْد والصَّدر، لجج الدأماء، الهَذَر، الأغر، البِدَر، النُّخِر، سابغ، ريض، إثمد الزرقاء، السُّدر، الشرى، خادر، الظُّبى، وَقاح وخَفِر، جُؤْجُؤ، نَزَت، انبجَسَت.

وإذا أردا الشاعر أن يقف «على قبر نابليون»[2] التماساً لعظة القبر وعظمة المقبور، فإنه يستعين بالمعجم التراثي:

وكـــــأيٍ مـن عـــــــدو كـــــــــاشحٍ
لـك بـالأمـس هـو الـيـــــوم خَـــــــدين
ووليٍ كـــــان يَسْــــقـــيك الـهـــوى
عـــســـــلاً قـــد بات يســـقـيك الوزين

فقد آثر شوقي استخدام كلمة «كاشح» ولم يكن مضطراً إليها، لأنها جاءت في عروض البيت لا ضربه، بخلاف كلمة «الوزين» (ومعناها حب الحنظل المطحون)، وإذا وجد البديل الموازي للكلمة الأولى في المعنى والوزن وهو كلمة «كاره» فإنها لا تؤدي المعنى نفسه، حيث يختص الكاشح بإضمار العداوة (وكأنه يطويها في كشحه). «لسان العرب، مادة كشح»

وترد مثل هذه الألفاظ في قصيدة «ذكرى الغرب»[3] : مُسْتراض لبانات، البين، رماح الخط، مَناجيد الصَّريخ، سَرَاة، خِدرها، يَفْتِله، زخّار، خمصانة الكشحين، أغيد، طَرٌ شاربه، عون وأبكار....

وفي قصيدة «أيا جارة السين»[4] نجد: هيض، أنفاساً دراكاً، هزير، أمواه، الداء كالبه، تفل، قواضب، مضارب، راش، الجوع كاربه، غباغبه، الطوى، ترائب، ادكرت، مراشف...

---

(١) ديوان شوقي جـ٢/ ص٤٤١-٤٤٦ .
(٢) المصدر السابق جـ٢/ ص٥٦٤-٥٧٠ .
(٣) ديوان الجارم، ص ٢١٧-٢١٩ .
(٤) ديوان عزيز فهمي، ص ٩٠-٩٣ .

وفي قصيدة «استقبال السير غورست»[1] نجد: رسوم دار، رُود، شبا يراع، عوارفه، اعلولى، نَفَرْن نغراً، نعاجزكم، العوارف، الكنود، الأَبيد، مَطاه، قين، شِنْشنة، ..

ويلاحظ إيثار الشاعر للكلمة التراثية حين يعمد إليها عمداً في مثل قوله[2]:

فتلحظُني، والعين شَكْرَى بدمعها
وتهمسُ في النزعِ الأخير «أجلْ جداً»

فإن دائرة الاستخدام لكلمة «شكرى» دائرة تراثية – حيث يقال: شكِرت الناقة والسحابة امتلأت «لسان العرب، مادة شكر» – وكان في استطاعة الشاعر أن يستخدم بدلاً منها كلمة ملأى ولا ينكسر البيت موسيقياً، كما يتلاءم هذا الاقتراح مع سلاسة البيت ودراميته الفائقة، لكن الشاعر آثر اللفظة التراثية، بما تحمله من موسيقية واضحة وبما توحيه من امتلاء العين بالدموع حتى شكرت وفاضت، ولا أحسب أن القارئ الحصيف يشعر بغرابة هذه الكلمة، بعدما ضمها الشاعر إلى سياقها الشعري الموفق، وأخيراً فإن كلمة الاقتراح «ملأى» قد قتلت استهلاكاً في هذا المقام.

أما عندما تستخدم الكلمة استخداماً معجمياً محضاً، دون ظلال نفسية أو إيحاءات شعرية، فإنه تفقد مبرر وجودها، وتمكث في مكانها جثة هامدة، ومثال ذلك كلمة «سَدِك» (ومعناها لزم) في استهلال شكري:

سَدِكَت بنابليون سالبة الكرى
والنومُ لا يعنو لكل عظيمِ[3]

ومثال ذلك أيضاً ، قول أبي السعود في الإنجليز:

وسخَّروا اليمَّ واغرَوْروا اواذيه
بقاهر حيث جاب اليمَّ منتصرِ[4]

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص٣١-٣٧ .
(٢) من وحي المرأة : صدقي، ص ١٢٠ .
(٣) ديوان شكري، ص ٢٣٦-٢٣٧ .
(٤) ديوان فخري ابو السعود ص٩٨ .

وأظن أن القارئ المعاصر لا يستسيغ «اعروروا أواذيه» (أي ركبوا شديد موجه) لأنها تقف عقبة أمام فهمه وتذوقه، وقد اعتاد المفردات القريبة غير المهجورة.

ولم يسلم من ذلك معجم الشاعر علي محمود طه، وقد عرف معجمه باللغة العصرية الواضحة، البعيدة عن التصنع والغرابة، ومع هذا نجده يقول عن القطب الشمالي:

وصحارى لا ينتهي الركبُ فيها
عند صخرٍ او واحةٍ مِئنافِ[1]

• معجم غربي

يتولد المعنى صراحة أو رمزاً من درس الألفاظ في المعجم الشعري، كما تتولد خصائص أسلوبية عديدة، «لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية vocabulary richness كما تظهر في النصوص إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب، فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق به للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص وللمنشئ تفرده بين المنشئين»[2] .

وكان طبيعياً أن تتراءى في قصيدة موضوعها الغرب مسميات أوربية، وأن يتجلى الغرب بأسماء مدنه وأنهاره وحدائقه وحوادثه ومعالمه، فضلاً عن أسماء الأعلام والألقاب، ويستحضر الشاعر هذه الألفاظ لما تثيره في نفس القارئ من دلالات ورموز، أو لمجرد الاستعراض الثقافي وتكديس النص الشعري بأسماء متنافرة مع سياقها.

ويلاحظ بدءاً أن لفظة «الغرب» تتسلل إلى عدد من عناوين القصائد، فنجد «ذكرى الغرب»[3] تلح على الجارم، و «ملوك الغرب»[4] ينالون إعجاب فخري أبو السعود لمآثرهم في حكم شعوبهم. بينما يبدو الغرب «عتيداً» بما تحمل الكلمة من ظلال القدرة والتنظيم والسيطرة، في معرض إشادة شوقي بالبطل المصري أو «قاهر الغرب العتيد»[5] .

---

(١) ديوان علي محمود طه ، ص ٦٤ . الواحة المئناف: التي يكثر فيها الكلأ.

(٢) د. سعد عبدالعزيز مصلوح: في النص الأدبي. عالم الكتب، ط (٣) ٢٠٠٢ص٨٩ .

(٣) ديوان الجارم، ص ٢١٧ .

(٤) ديوان فخري ابو السعود، ص١٣٩

(٥) ديوان شوقي جـ١/ص٥٠٢ .

وتتخذ المقارنة سبيلها إلى العنوان فنجد «نحن والغرب»[1] لعبد الحليم المصري، و«الغرب والشرق»[2] لعبد العزيز عتيق، و» بين الشرق والغرب»[3] لفؤاد بليبل. وتكبر الدائرة فيأخذ الديوان الأخير لعلي طه عنوان «شرق وغرب»[4] والقسم الأول منه عنوان «أصداء من الغرب» وكأنه ينهض موازياً لديوان شاعر الغرب العظيم جوته «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»

وتتكرر الكلمة في البيت الواحد، وكأنها أمر مريب، على الشاعر أن يحذر قومه منه:

أممُ الغـــرب ومـــا أدراك مـــا
أمم الغـــرب ومـــا رهط العـــلا
ذلٌ من يطلُب نَصْـــفاً فـيـهمُ
إنما يُطْلَبُ في ســـاح الوغى[5]

وتستوطن أسماء البلاد الغربية ومدنها معجم القصيدة الحديثة، ولعل أبرز هذه البلاد: فرنسا ومدنها: سِدَّان وباريس (باريز) ومعالمها مثل قصر فرساي وساحة الباستيل والأنفليد (قبر نابليون) وغابة بولونيا وميدان الكونكورد (الكنكرد) ونهر السين، وتظهر أعلامها: هيجو، نابليون، ومواقعها الحربية أسترليز، واترلو، وطياروها: شاتهام، جيرون..

ومن تلك البلاد أيضاً، اليونان ومدينتها أثينا وجبالها: الألب، وفلاسفتها: سقراط أرسطو (أرسطاليس)، وآلهتها القديمة: باخوس، أفروديت. وتبرز كذلك إيطاليا ومدنها روما ونابلولي وفلورنسا جنوا والبندقية (فينيسيا) وما تضم من معابد: البانثيون، وجبال التيرول، وبحيرة كومو وبركان فيزوف، وموسيقارها فردي، وأشهر قادتها: يوليوس قيصر ونيرون...

---

(١) ديوان عبدالحليم المصري، ص ٢٨٦ .

(٢) احلام النخيل، ص١٣ .

(٣) مجلة الرسالة، العدد(٣٨٣) ١٩٤٠/١١/٤

(٤) صدر سنة ١٩٤٧ .

(٥) ديوان فخري ابو السعود، ص ١٤٩ .

يكدس حافظ أسماء المدن الإيطالية التي تعرضت للزلزال في بيت واحد، تكديساً حرفيًا ، بلا معنى:

إن يوماً كيوم (رِنْجُو) و(مِسِّينا) و(كالَبْرِيا) ليومٌ عسيرٌ[1]

وهو أمر يستغرق فيه حافظ، حتى استبد بقصائده، فهذه المدن برسمها وبالترتيب نفسه، سبق ذكرها في نهاية قصيدته «زلزال مِسِّيا» :

فاكتبوا في سماء (ردجو) و(مسينا) و(كالبريا) بكل لسان[2]

وشاهد آخر، من قصيدته عن «حرب طرابلس» وفيها نجده مغرماً ببركان «فيزوف» وبمعنى أقرب مغرماً بلفظه، فيتكرر ذكره أربع مرات، منها ثلاث متتاليات:

أَقْلِتُوا من نار (فيزُوفَ) إلى
نار حربٌ لم تكنْ أدنى ضِراما
لم يكن (فيزوفُ) أدهَى حُمَماً
من كُراتٍ تنْفُثُ الموتَ الزُّؤاما
إيهِ يا (فيزوفُ) نَمْ عنهمْ فقد
نَفَضتْ إفريقيا عنها المَناما[3]

هذا فضلاً عن ذكر (الطليان) ثلاث مرات، وملكهم (فكتور عمانوئيل) مرتين. وإذا صح قبول تكرار (الطليان) لأنها تأتي في سياق إيحائي، وهو الإيحاء بالعجز والسخرية لما أصابهم في هذه الحرب، فإن الإلحاح على «فيزوف» بهذه الصورة ينقص من ظلال اللفظة الغربية حتى يدخلها في العادية.

كما ترد الأسماء الغربية لمجرد الاستعراض الثقافي، ولا نعدم الشاهد من قصائد حافظ أيضاً، يقول في تحية واصف غالي بك، عندما نشر كتابه «حديقة الأزهار» ١٩١٤، وترجم فيه بعض الشعر العربي القديم إلى اللغة الفرنسية:

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم جـ١/ ص٢٢٩ قصيدة: رحلة حافظ إلى إيطاليا.
(٢) المصدر السابق جـ١/ ص٢٢١ .
(٣) السابق جـ ٢/ ص٦٨ .

جَلَوْتَ للغــرب حــسنَ الشــرق في حُلَلٍ
لا يُســتــهــانُ بهــا، نسّــاجَ (هِرْناني)
سل (الْفــرِيدَ) و(لامــرتينَ) هل جــريا
مع (الولــيـــد) أو (الطائي) بميــــدان

والعلاقة تكاد تكون منفكة بين «حديقة الأزهار» وهو كتاب قصائد مترجمة، وبين «هرناني» وهي رواية لفكتور هوجو، أما الكتاب المترجم ، فهو «كالسيما» هكذا بلفظها الأجنبي/ الشعبي:

أمسى كتابُك «كالسيما» يُعيدُ لهمْ
مــرأى الحــوادثِ مــرتْ منذ أزمــانِ[1]

وربما تعود العلة في ذلك إلى أن حافظ كان دائم النظر إلى غريمه شوقي، الذي سافر إلى فرنسا مبعوثاً فأتقن لغتها واطلع على آدابها، وكانت له سفرات عديدة إلى أوربا، أما حافظ فجاهد للحصول على سفرته إلى أوربا ولم تتجاوز الأشهر الثلاثة، و«حاول أن يتعلم الفرنسية ولم يتقنها، ولم يستطع أن يترجم «البؤساء» ترجمة دقيقة»[2] وهكذا تكدست الأسماء لسد فجوة من تلك الفجوات التي يشعر بها إزاء شاعر القصر.

وربما من هنا – أيضاً – كان اعتدال شوقي في استخدام الألفاظ الأجنبية وتطويعها في شعره، يقول ساخراً من تقرير لورد كرومر:

هــل مــن نــداكَ عــلــى المدارس أنهــــا
تَذرُ العــلــومَ وتأخــذُ (الفُــوتبـــولا)

فالكلمة الإنجليزية (الفوتبول football) وما ترمز إليه من دلالة تفضيل كرة القدم على علوم العقل، مقبولة في سياقها، ويمضي في طريق الاستهجان والاستهزاء، ووسيلته في ذلك اللفظة الأجنبية:

أو كنتُ صــــرّافــــاً بــلــنـدنَ دائـنـاً
أعطيــتكم عن طيــبــةٍ تحــويلا

(١) ديوان حافظ جـ١/ ص٦٣-٦٤ . وانظر: جـ١/ ص٧٣-٧٤ .
(٢) د. شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ١٠٣ .

أو كنت (تيـمـسكم) مـلاتُ صـحــائفي
مـدحــاً يرددُ في الورى مــوصــولا[1]

● التعابير المسكوكة

بانت في قصيدة الغرب كثير من التعابير المسكوكة، وهي تعابير اكتسبت دلالاتها المعنوية عبر عراقة الاستخدام في نثر العربية وشعرها، ويمكن تصورها بأنها «تراكيب لفظية امتازت بصحة معناها وصدق أدائها، وحسن مواقعها في المواطن التي صنعت لها وأزجيت إليها، فحمدها الناس، وأعجبوا بها، وجعلوا يديرونها في كلامهم مع الحفاظ على أصلها في شيء من التغيير، كأنها الأمثال السائرة أو المصطلحات المقررة»[2] .

وإذا كان أدب القدماء – شعراً ونثراً – لم يخل من ترديد مثل هذه التعابير، واهتموا بجمعها وتدوينها كما فعل الراغب الأصفهاني في كتابيه «محاضرات الأدباء» و«مجمع البلاغة» فإن ذلك لا يعني بحال الاستخدام المبتذل المفرغ من كل معنى، وتكبيل الإبداع بها، حتى تغدو مجرد (كليشهات cliches) قديمة تنتشر – كالجراد – على مساحة النص، لذا لاحظ الدكتور زكي مبارك أن بعض هذه التعابير قد أصبح مبتذلاً إما لكثرة الاستعمال مثل قولهم «شط المزار» ، وإما لتغير العصور كوصف العاشق لفتاته بأنها واضحة الأنياب، وإما لعدم الوقوف على المناسبات الأولى لإطلاقها كقولهم «رفع عقيرته»[3] .

ولعل أفضل استخدام لهذه التعابير هو ما يأتي بعد تحوير وتعديل، بحيث تتلاءم مع سياقها الشعري الجديد، واستيحاء عراقة معانيها.

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ ٣٧٢-٣٧٣ .
وانظر ايضاً: جـ١ / ص٥١٨-٥١٩، جـ٢/ ص٣٥٠-٣٥١ .
وديوان عزيز فهمي ص ١١٥-١١٧ .
و« محنة باريس» لعلي طه، الرسالة (٣٦٩) ٢٩/٧/١٩٤٠ .
وديوان علي طه ص ٣٦٧-٣٦٨، ١٣٠-١٣١ .
و ديوان علي الجارم جـ٢/ص ٥٣٥-٥٣٩ .
(٢) علي النجدي ناصف: من قضايا اللغة والنحو. مكتبة نهضة مصر د. ت/ ص٥٢ .
(٣) النثر الفني في القرن الرابع الهجري. جـ١/ص١٨٠ .

وفي قصيدتي «الطيارون الفرنسيون» و«ذكرى كارنافون»[١] ترد هذه المسكوكات: ملك الزمام، الموت الزؤام، روعته الخطوب، أرض الهوى، ليث الشرى، بطي الكتاب، سيف الهند، محراب التاريخ، مشيب الزمان، أخي الدنيا، الراحة الكبرى.

وفي قصيدة «باريس»[٢] ترد: الدم المسفوك، داهية الخطوب، لهفي عليك، دامية القنا، عسف العدو وكيده، الموت الزؤام، ليالي الأنس، اقتحموا الردى، نوب الزمان، طلائع نجدة، كعبة الدنيا.

وفي قصيدة «إيكاروس»[٣] نجد: سيفاً مرهفاً، مورد الردى، جندله بالسيف، دفع الشر بالشر، عبدالنفس، سيم الهوان.

وفي قصيدة «أيا جارة السين»[٤] : هيض جانبه، ليت شعري، بات مجندلاً، لا تفل قواضبه، راش جناحه، شفه الجوع، مادت جوانبه، جاوز حده، وارف ظله.

وفي «النسر المهيض»[٥] ترد: ضاق الفضاء، قضي الأمر، المهيض الجناح، تنال السماء، العقاب الصيود، النجيع الصبيب.

وتكثر المسكوكات في قصائد حافظ، وتتعدد مصادرها الأدبية، سواء أكانت قديمة أم حديثة، بل يستمد كثيراً من لغة الناس اليومية. وهو يمزج كل هذا في شعره، وكأنه يؤدي رسالة الحفاظ على اللغة وما تزخر به من تراكيب لغوية ذات دلالات موحية، والارتفاع بلغة العامة وخبراتهم الغنية في الحياة.

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص٥١٦-٥٢٠، جـ٢/ ص٣٧٧-٣٨٢ .
(٢) ديوان الجارم جـ٢/ ص٥٣٥-٥٣٩ .
(٣) ديوان شكري ص ٤٦٤-٤٦٦ .
(٤) ديوان عزيز فهمي ص ٩٠-٩٣ .
(٥) محمود الخفيف،الرسالة (٣٥٠) ١٨/٣/١٩٤٠ .
وانظر ايضاً: من وحي المرآة لصدقي ص ٤٢، ٢٣٥، ٣٠٩ .
و: ألحان الخلود لزكي مبارك ص٣٢٠-٣٢١ .

ومثل في هذا السبيل يغني عن أمثلة، يقول في مطلع قصيدة الرحلة إلى إيطاليا[1]:

عـــاصـــفٌ يرتمي وبحـــرٌ يغـــيـــرُ

أنا بالله منهـــمـــا مُـــسْـــتـــجـــيـــرُ

فالشطر الأول – من البيت السابق – يوحي بنمط من الجلال (التهويل بالابتداء بالنكرة على عادة فصحاء العرب، المضارع في الخبر الفعلي، المزاوجة بين الجملتين القصيرتين) أما الشطر الثاني بتركيبه العريق في العامية (من جهة الاستعمال لا من جهة الأصل) فيحمل إيحاء قوياً، وهو الخوف من البلاء والرجاء في الله، ومع ذلك فإن هذا التعبير الكثير الدوران على ألسنة الناس (أنا مستجير بالله منك يا شيخ!) قد أصابه من التقديم والتأخير ما قرب الهوة بينه وبين الشطر الأول.

والقصيدة بقسميها (وصف الرحلة – وصف إيطاليا) تجمع بين نمطين من الأسلوب: نمط فخم (تراثي) ونمط سهل (شعبي) في لحظات متتابعة من موالاة النسق وكسر النسق[2] يبدأ القسم الثاني من القصيدة بقوله:

إيهِ إيطاليـــــا! عَـــدَتْكِ العَـــوادي

وَتنحّى عن ســـاكنيـــكِ الثُّـــبـــورُ

والمسكوكات في هذا البيت من النمط الفخم حيث عبارات الدعاء التراثية، لكنه لا يلبث أن ينتقل نقلة أخرى عندما يقول:

أرضُـــــهـــمْ جنةٌ وحـــــورٌ وولدا

نٌ كـــمـــا تشـــتـــهي وملكٌ كـــبـــيـــرُ

تحـــتـــهـــا – والعـــيـــاذُ بالله – نارٌ

وعـــــذابٌ ومنكرٌ ونكيـــــر

وهكذا ينكسر النمط الفخم، ليقوم نمط سهل «والعياذ بالله» مستمد من مسكوكة عريقة في الشعبية.

---

(1) ديوان حافظ جـ١/ ص٢٢٧-٢٣٣ .

وانظر أيضاً جـ١/ ص٧٢-٧٥، جـ٢/ص١٤-١٦، ص٦٦-٦٩ .

(2) يراجع: د. شكري عياد: قراءة أسلوبية لشعر حافظ فصول – م٣، العدد (٢) يناير، فبراير، مارس ١٩٨٣.

• **تعابير قرآنية**

تضمين الشعر بعض ألفاظ القرآن الكريم وتعابيره مكون آخر من مكونات المعجم الشعري لقصيدة الغرب، وهو تضمين أو اقتباس – وهما من مصطلحات النقد العربي – لا أحسبه يتسع حتى يصبح لوناً «تناصياً» بمفهوم «التناص» في النقد الحديث[1]– مع سورة أو آية قرآنية كاملة، وإنما يقتصر نظر الشاعر على اللفظة أو العبارة القرآنية لغاية جمالية في الأساس، باعتبار القرآن المعجزة البيانية الكبرى، و«المثال» اللغوي الذي يتطلع إليه الأدباء في كل العصور.

ويبدو ذلك اتساقاً مع أقوال البلاغيين العرب وآرائهم ومنهم الباقلاني (ت٤٠٣هـ) الذي يرى أن الكلمة القرآنية إذا استخدمت في شعر أو نثر تميزت، وكانت كالدرة وسط العقد[2]

كما أن توظيف النصوص الدينية في الشعر – كما يرى الدكتور صلاح فضل «يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً أو شعرياً، وهي تمسك به ليس حرصاً على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضاً، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان»[3] .

وقد استلهم الشاعر الحديث كثيراً من الآيات القرآنية وأضحت جزءاً من نسيج أبياته. يقول شوقي عن نابليون أو تلك الجوهرة التي يضن بمثلها الدهر:

غُـربتْ حـتى إذا مـا استيـأسَتْ

دَنَـتْ الـدارُ ولـكـن لاتَ حـين[4]

---

(١) راجع مفهوم التناص في : د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط(٢) ١٩٩٧ص٤٦-٤٧. وهو العلاقة بين نصين أو أكثر، أو النص الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى.

(٢) إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف ١٩٥٤، ص٦٤ .

(٣) إنتاج الدلالة الأدبية. الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٣، ص ٤١-٤٢ .

(٤) ديوان شوقي جـ٢/ ص٥٦٤ .

وفي البيت استيحاء لقوله تعالى: «كم أهلكْنَا من قبلهم من قَرْنٍ فنادَوا ولاتَ حينَ مناص» (سورة ص– ٣).

ويخاطب القائد الفرنسي عندما وقف خطيباً عند سفح الهرم:

واذعُ أجيـالاً تولّتْ يسمعوا

لك وابعثْ في الأُوالي حاشرين[١]

ويستوحي هنا قوله تعالى: «قالوا أرجِهْ وأخاهُ وابعثْ في المدائنِ حاشرين» (الشعراء–٣٦).

ويقول عن «جنيف وضواحيها» :

والفُلك في ظل البيوت مَواخراً

تطوي الجداولَ نحوها والأنهُرا[٢]

وهنا استيحاء لقوله تعالى: «وترى الفُلكَ فيه مواخرَ لتبتغوا من فضله ولعلكم تشكرون» (فاطر–١٢).

ويقول الجارم مخاطباً «أرض» الحرب الأولى وقد فقدت كل أمان:

ليت البحارَ طغتْ عليكِ وسُجِّرتْ

او ان من يَطْوي السماءَ طَوَاكِ[٣]

ويستلهم في هذا البيت قوله تعالى: «يوم نطوي السماء كطي السِّجلِّ للكتب» (الأنبياء – ١٠٤).

ويقول حافظ عن الطليان في «حرب طرابلس» :

فاعجبوا من فاتحٍ ذي مِرّةٍ

يحسبُ النُّزهةَ في البحر صداما[٤]

---

(١) السابق جـ٢/ ص٥٦٩ .

(٢) السابق جـ١/ ص٨٦ .

(٣) ديوان الجارم جـ١/ص٤٧، وانظر: جـ١/ ص٢٧٣ .

(٤) ديوان حافظ جـ٢/ ٦٩، وانظر: جـ١/ ص١١١ .

وهنا يستعير الوصف القرآني في قوله تعالى «ذو مرةٍ فاستوى» (النجم-٦).

وفي «فتح برلين» يستعين عزيز فهمي بألفاظ قرآنية ذات إيحاءات خاصة:

- والخيل صافنة شلت حوافرها
على اديم من الأشلاء سائره
- طاروا شعاعاً وزالوا عن كتائبهم
كما تطاير عن عهن غفائره[1]

فالكلمتان: صافنة وعهن، تستدعيان الآيتين الكريمتين:

«إذ عُرضَ عليه بالعشيّ الصّافناتُ الجياد» (ص-٣١).

«وتكونُ الجبالُ كالعهنِ المنفوش» (القارعة - ٥).

ويخاطب زكي مبارك الغرب قائلاً:

انتمُ تُفتنون بما ملكتمْ
من العُدَد النذيرةِ بالخرابِ
ولا تُزهى باراءٍ صحاحٍ
هي المنشود من فصل الخطاب[2]

وهنا اقتباس من قوله تعالى: «وشَدَدْنا مُلْكَه وآتيناه الحكمة وفَصْلَ الخطاب» سورة (ص-٢٠) ويقول عبدالرحمن صدقي في قصيدة عنوانها «الواقعة» وهي اسم سورة من سور القرآن:

فخلَّفْتِ في بيتي سراباً بقيعةٍ
صوانَكِ بالأبرادِ والحلْي يَبْرُقُ[3]

وهذه الصورة مستوحاة من قوله تعالى: «والذين كفروا اعمالُهم كسرابٍ بقيعةٍ يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجد الله عنده فوفاه حسابه» (النور -٣٩).

(١) ديوان عزيز، ص١١٦-١١٧ .
(٢) الحان الخلود، طبعة ١٩٤٧ ص٨٧ .
(٣) من وحي المرأة ص٢١ .

ويقول أيضاً:

لقــــــد حطت الحـــــــربُ أوزارَها
وعـــــاد بنو رومــــــة للفنون[1]

وهنا يقتبس من قوله تعالى: «حتى تضع الحربُ أوزارها» (محمد -٤).

وفي قصيدة «مصرع الربان» يقول علي طه:

يَدِبُّ في مَــسْبح الحِيــتــان منسـرباً
والغــورُ داجٍ وصــدرُ البـحــر مــوّارُ
ولو يُردُّ زمـــانُ المعــجــزاتِ بـهـــا
لانشقَّ بحـــرٌ لهــا ، وارتدَّ تيَّـــار[2]

وفيهما يستلهم الآيتين الكريمتين: «فلما بَلَغا مجمعَ بينهما نَسَيا حوْتَهُما فاتخذ سبيلَه في البحر سربا» (الكهف-٦١).

«فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحرَ فانفلقَ فكان كلُّ فِرْقٍ كالطود العظيم» (الشعراء - ٦٣).

ويقول عن «المدينة الباسلة» ستالينجراد:

ما زلتِ صامــدةً لهم حتى إذا سَهَتِ العقولُ، وزاغت الأبصار[3]

ويقـتـبس هنا من قـوله تـعـالى: «إذ جـاؤكُم من فـوقكم ومن أسـفلَ منكم وإذ زاغت الأبصارُ وبلغت القلوبُ الحناجرَ وتظنون بالله الظنونا» (الأحزاب-١٠).

ثانياً: من أسـاليب الخطـاب الشعـري

يتوجه الخطاب الذي ينتجه بالضرورة مخاطب (مبدع) إلى مخاطَب (متلق)، ويستلزم الخطاب الشعري ذاته أساليب فنية تمكنه من «القوامة» على النثر ولغة الاستعمال اليومي.

---

(١) السابق ص٢١١ وانظر: ص١٤، ٢٩٥ .
(٢) ديوان علي محمود طه، ص١٢٢-١٢٣ .
(٣) ديوان علي محمود طه، ص٢٦٤

هذه «القوامة الفنية» - إذا جاز التعبير - لا تستدعي عبارة «جورج بوفون» : «الرجل هو الأسلوب»[1] فهي لا تعطي تصوراً مرضياً في كل الأحوال عن الأسلوب، بقدر ما تستدعي بعضاً من أوجه اختلاف لغة الأدب عامة ولغة الشعر خاصة، عن اللغة اليومية، إذ إن لغة الشعر مختارة ومعدلة، يكون منها شاعر بناء أسلوبياً ذا تشكيل جديد، والتشكيل الأسلوبي في جوهره اختيار شكل تعبيري من عدة أبدال متاحة[2].

من جانب آخر، فإنها تستدعي تفسيراً أو تعريفاً للأسلوب - الذي تتنوع زوايا النظر إليه - يتقاطع فيه الدرسان: الأسلوبي والأدبي، وهو التعريف الذي «يحد الأسلوب بأنه اختيار choice أو انتقاء selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة. ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين»[3] .

إضافة إلى ذلك، فإن أعراف اللغة تضع أمام المبدع جملة من الاحتمالات لقول الشيء نفسه بطريقة صحيحة، وعليه أن ينتقي من هذه الاحتمالات أوفرها دقة وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل ككل[4]

وقد سعت الدراسة إلى رصد أبرز الخصائص الأسلوبية لقصيدة الغرب، وكانت لها صلة بالمضمون، فأنتجت دلالات أدبية لها قيمتها الفنية.

● التضاد...أداة كشف

يرى بعض النقاد المحدثين أن الشعراء لا يكتفون بقول ما يقصدون بل يحاولون إثبات ما يقصدونه وذلك بأن يخضعوا رؤاهم لنار المفارقات، حتى ترهفها النار وتنفي عنها

---

(١) نقلاً عن جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة د. احمد درويش. دار المعارف ط٣/ ١٩٩٣ ص٢٥٣ .

(٢) د. سعد مصلوح: من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الأسلوبية. مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٢ العدد ٣، ٤ يناير- يونيو ١٩٩٤، ص٢٠

(٣) د. سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب - القاهرة ط٣/ ١٩٩٢ ص٣٧-٣٨ .

(٤) د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب- تونس ١٩٧٧، ص ٤٩ .

الخبث. ويتصون على أهمية القراءة اللبقة لنص القصيدة، لكي ينكشف ما فيها من مفارقات ومن تناقضات مُوحىً بها»[1] .

وإذا كانت البلاغة العربية – خاصة منذ السكاكي (ت٦٢٦هـ) نظرت إلى الطباق بضروبه المتعددة، على أساس أنه – ومعه علم البديع – مجرد محسن بديعي، فقد بينت بعض الدراسات على صعيد النظر والتطبيق أنه أهم من ذلك بكثير[2] والتعمق في قراءة القصيدة «يكشف عن كم هائل في لغة التضاد، التي بنى الشاعر عليها تصويره، فالمعاني اختلاف وائتلاف، والوحدات تتجانس وتتقاطع والأدوات التعبيرية بين الأخذ والعطاء، وكل ذلك يحتم أن تكون لغة التناقضات بمستوياتها المختلفة ضرورة داخلة في النسيج الشعري»[3] .

والتضاد يشمل الطباق الذي يكون بين شيئين والمقابلة التي تكون بين عدد من الأشياء وما يقابلها، وقد يمتد ليشمل القصيدة كلها، حتى تتحول إلى مفارقة حادة بين وضعين متناقضين.

وهل يمكن القول هنا: إن المقابلة منطلقة في أفق هذا البحث منذ البداية، منذ كان تصوراً حتى اضحى كلمات يتسع لها بياض الصفحات، يدخل مباشرة في سياق التضاد باعتبار أن الدرس وشعراءه والدارس نفسه يضمهم إهاب شرقي، في مقابل الآخر وصورته وأحداثه ورجاله ومعالمه التي يضمها جميعاً الغرب وينتجها، إن لم يكن بالفعل فإنه ينتجها بالقوة.

---

(١) ديفد ديتشس: مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة د. محمد يوسف نجم. دار صادر – بيروت ١٩٦٧ ص٢٤٦، وراجع ص٢٤٧-٢٥٠ .

(٢) راجع على سبيل المثال: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د. رجاء عيد. منشأة المعارف – الإسكندرية ط٢ ص٤٤٢-٤٧٣

والبلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع: د. بكري شيخ. دار العلم للملايين بيروت ط١/١٩٨٧ ص٥٤-٦٤ .

و: الشعر ولغة التضاد: د. مختار ابو غالي. حوليات كلية الآداب (١٠٣) الكويت ١٩٩٤-١٩٩٥ . وكان التطبيق هدفاً رئيساً في هذه الدراسة.

(٣) الشعر ولغة التضاد، ص٣٢

إذن، فالموضوع بطبيعته كاشف عن مقابلة ظاهرة بين عالمين ووضعين وطبيعتين وحضارتين، ولا أردد مع «كبلنج» : «الشرق شرق والغرب غرب وهيهات يلتقيان» لكن الشاعر الحديث نظر إلى الغرب بعين وعينه الأخرى على شرقه، فنبت شعر التضاد والمفارقة، شاغلين حيزاً بارزاً من قصائد الدراسة.

يقول شوقي في ختام قصيدته عن الطيارين الفرنسيين[1]:

أيها الشرق انتبهْ من غَفْلةٍ
مات من في طُرقات السُّبل ناما

لا تقولنَّ عظاميٌّ أنا
في زمان كان للناس عِصاما

شاقت العلياءُ فيه خَلَفاً
ليس يألوها طِلاباً واغتناما

كلُّ حينٍ منهمُ نابغةٌ
يفْضُلُ البدرَ بهاءً وتماما

ولغة التضاد – هنا – تقوم في الأساس على المقابلة بين وضعين متباينين، لكنهما متحدان في الزمان، فالشرق مازال متأخراً وضعيفاً في عصر النهضة والقوة، وعائشاً في الماضي وكل عدته الفخر بآبائه (عظامي). في مقابل الغرب الذي يسابق العصر، معتمداً على نفسه (عصامي) ومسيطراً على حاضره بنبوغ أبنائه، مع ملاحظة أن الغرب هو وارث حضارات الشرق القديم، فهو «خلف» جد، غير مدخر لجهد أو فرصة.

كما اعتمد الشاعر في إبراز هذه المقابلة على عدد من الثنائيات الظاهرة والمضمرة توزعت الأبيات:

١- انتبه/ غفلة
٢- عظامي/ عصاما
٣- الشرق/ الغرب (مضمرة)

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص٥١٦-٥٢٠ .
عظامي: من يفتخر بآبائه، عكس العصامي.

٤- خلف/ سلف (مضمرة)

٥- طِلاباً (يطلب حقاً له)/ اغتناماً (يعد الشيء غنيمة) (مضمرة).

ويستمر في الاعتماد على الأداة نفسها: الثنائيات الضدية، في تصوير براعة الطيارين الفرنسيين:

استَوَوْا فوق مناطيدهم
ما يُبالونَ حياةً أم حِماما
وقبوراً في السموات العلا
نزلوا أم حُفَراتٍ ورَغاما
مطمئنين نفوساً كلما
عَبَستْ كارثةٌ زادوا ابتساما

ولعل البيت الذي يلخص حالتي الشرق والغرب، تلخيصاً صريحاً، وفي لغة تتخذ البساطة أساساً هو بيت شوقي الذي يقوم جمالياً على المزاوجة بين جملتين والتقابل:

وانظر الشرقَ كيف أصبح يَهْوي
وانظر الغربَ كيف أصبح يَصْعدْ[1]

وعندما أراد حافظ أن يودع صديقيه المسافرين إلى بلاد الإنجليز للتعلم، اتخذ المقابلة وسيلة لسرد نصائحه:

سِيرَا إلى مَهْد العلوم التي
كانت لنا ثم ارْتَدَاها البِلَى
شِعارُ أهليها وأبنائِها
أن يعلمَ المرءُ وأن يعملا
واستَبِقا العلياءَ واستمسكا
بِعُرْوة الصبر ولا تعجلا

---

(١) ديوان شوقي جـ٢/ ص٤٠٥ .

وخـــــبِّـــــرا الـغـــــرب وابـنـاءَه

بـانـنـا نـحـن الـرجــــــالُ الأولـى

لـئن غـــــدَا الـدهر بـنـا مُــــدْبراً

لابدَّ لـلمُـــــدْبر ان يُـقْـــــبـــــلا[1]

إن الإقرار بأن بلاد الغرب قد أضحت مقصداً لطلاب العلم، لم تنس الشاعر أن يذكّر صديقيه بمجد الشرق في مصر، فصاحب الرحلة لم يأت من فراغ، بل يرحل وخلفه تاريخ حافل بالسبق في شتى ميادين العلوم والحضارة.

وهكذا تتحدد المقابلة: الحاضر للغرب (علماً وعملاً) والماضي للشرق «كانت لنا..، نحن الرجال الألى..» ولكي تستقيم المعادلة «لابد للمدبر أن يقبلا»

وحافظ مولع بالمقابلات بين الأخلاق الغربية والأخلاق الشرقية – في مطلع النهضة الحاضرة – وقد سبق عرض بعض نماذجها[2] وها هو يستقبل عيد الاستقلال (١٩٢٣) والوطن في بصيرة مشاعره «بين اليقظة والمنام» فيخاطب «ابن مصر» قائلاً:

وانظرْ إلى الـغـــربيِّ كــيـف ســمتْ به

بـين الـشــعــوب طبــيـــعــــةُ الكَدَّاحِ

ركــبـوا الـبــحــارَ وقــد تجـمَّـد مــاؤُها

والجــــــــوُّ بــين تـنــاوُحِ الأرْواح

يـلقى فَــتِــيُّـــهُمُ الزمـــانَ بـهــمَّـــةٍ

عَـــجَبٍ ووجـــهٍ في الخطوب وَقـــاح

ويشُقُّ اجـــوازَ القِـــفـــارِ مــغـــامــراً

وعْــرُ الطريق لديه كــالصَّـحْـصـاح

وابـنُ الـكـنـانـة فـي الـكـنـانـة راكـــــدٌ

يرنـو بـعـينٍ غــــيــــر ذات طِمـــاح

---

(١) ديوان حافظ جـ١/ ص٢٠٠ .

(٢) راجع الفصل الأول من الدراسة.

لا يستـــغلُّ - كـــمـــا علمتَ - ذكـــاءَه

وذكـــاؤه كـــالخـــاطف اللمّـــاح

أمـــسى كـــمـــاء النهـــر ضـــاع فُـراتُه

في البـــحـــر بين أجـــاجِـــه المُنْداح(١)

هذه المقارنة – بين ابن الغرب وابن الكنانة – والتي تكتسي بكساء المرارة والأسى، ما كان باعثها إلا البناء والحرص على النهوض والتقدم، والقضاء على البؤس و«شكوى الزمان» وكانت سبيله في ذلك وضع النقيض بإزاء النقيض والخلق الصحيح في مواجهة الخلق المريض، وحتى لا يسيطر اليأس والقنوط، فإنه يبعث برسائل الأمل واليقين في مثل قوله «وذكاؤه كالخاطف اللماح» ، «فانهض ودع شكوى الزمان..» ، «واشرب من الماء القراح منعماً...»

وتزخر مطالع القصائد التي تناولت الغرب إنسانياً وسياسياً، بالثنائيات الضدية. يفتتح حافظ قصيدة «فكتور هوجو» بقوله:

أعـــجـــميٌّ كـــاد يعـــلـــو نجـــمُـــهُ

في ســـمـــاء الشـــعـــرِ نجمَ العـــربي(٢)

وقصيدة «شكوى مصر من الاحتلال» .

لقـــد كـــان فـــينا الظلمُ فـــوضى فـــهُـــذِّبتْ

حَـــواشِيـــه حـــتى بات ظلمـــاً مُنظَّمـــا(٣)

وقصيدة «وداع اللورد كرومر» :

فـتى الشـعـر! هذا مـوطنُ الصـدق والهُدى

فـــلا تكذِبِ التـــاريخَ إن كنت مُنشـــدا(٤)

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص١٠٣-١٠٤ تناوح الأرواح: اختلاف مهاب الرياح. وقاح: مجترئ.

(٢) المصدر السابق جـ١/ ص٣٨ .

(٣) ديوان حافظ جـ٢/ ص٢٥ .

(٤) المصدر السابق جـ٢/ ص٢٦ .

وقصيدة «حرب طرابلس» :

طمعُ القى عن الغرب اللّئاما

فاستفقْ يا شرقُ واحذَرْ أن تناما[1]

فالبيت الأخير – مثالاً – يضم ثلاث ثنائيات ضدية، مكونة من ست كلمات من مجموع الكلمات العشرة التي يتكون منها البيت، وهي:

ألقى .... اللثاما

الغرب ... شرق

استفق .... تناما

لقد أراد الشاعر جذب الانتباه، بأكثر الأدوات الفنية إثارة للفكر والشعور، فكانت لغة التضاد أداته الخصبة، فقارن بين وضعين: الكشف والإخفاء، وبين جهتين أو أمتين:الغرب والشرق، وبين دعوتين: اليقظة والنوم.

وقد نلمس التضاد في الرؤية عند شاعرين آخرين، سافرا إلى الغرب لهدفين مختلفين: البعثة التعليمية والزيارة السياحية. صاحب الهدف الأول هو محمود الخفيف الذي يتخذ موقف الرفض (وربما المسبق) ويعلن صراحة «كفره» بالغرب، ويؤكد هذا – لديه – التزوير الواضح من قبل الغرب و«الحاضر الكاشر» والاستثناء الذي أورده «إلا نجوماً فيه رجافة» يضعف من قدره عندما أردف: «يكاد يخفى لمحُها الحائر» ، إن الغرب في صريح رؤيته:

دنيا من المأكول والآكلِ

لا شيء من حق ولا باطلِ

الغابة اللفاء دنياهم

فالعيش للفاتك والخاتل

يا ويحهم هذا الذي بشروا

العصر به من بشر كامل![2]

---

(١) المصدر السابق جـ٢/ ص٦٦ .

(٢) قصيدة: يا شرق. الرسالة العدد (٧٥٧) ١٩٤٨/١/٥ .

أما صاحب الهدف الثاني فهو إبراهيم ناجي، الذي ادهشه «الليل في فينيسيا» والجمال في الغرب، فانطلق من المقارنة الشكلية المادية (ليل/ صباح أو الظلام/ الأضواء) إلى المقارنة المعنوية الحضارية (ضماد/ الجراح أو الأمن/ الاستبداد)، يقول في واحدة من ست صور شعرية:

يا رب مـــا اعـــجب هذي البـــلادْ

لا لَيلَ فـــيـــهـــا! كل ليلٍ صـــبـــاحْ

وكل وجـــه في حـــمـــاها ضِـــمـــاد

ومـــصـــر لا تنبت إلا الجـــراح[1]

إن هاجس المقابلة بين حالتين والمقارنة بين حضارتين ظل في تصاعد طوال فترة الدراسة (١٩٠٠-١٩٥٠)، وهكذا يبدأ التضاد عند شاعر مثل فخري أبو السعود من العنوان، وهو تضاد مضمر وظاهر، فعنوان قصيدته «ملوك الغرب»[2] يضمر ثنائية: ملوك الغرب/ ملوك الشرق، فالقصيدة قائمة على المقارنة بينهما، وهو يبدي إعجابه بالنظام السياسي للغرب وحكامه لأسباب عديدة منها أنهم أول الحارسين للدستور، والحافظون للشرائع ولحقوق الشعب، يقابل ذلك سخطه على الملوك الطغاة الذين «ساقوا الرعية سوق الشاء» والأنعام، ويعضد تلك الملاحظة أن القصيدة تكاد تنقسم موضوعياً إلى قسمين متساويين، يحظى ملوك الغرب بالقسم الأول وملوك الشرق بالقسم الأخير.

أما قصيدته «أعداء لا أضياف»[3]، فالتضاد ظاهر في هذا العنوان، ويحمل النتيجة التي انتهت إليها القصيدة، وكأنها مصادرة من تلك المصادرات الذائعة في ميدان السياسة أي البدء بالنتيجة قبل عرض المقدمات، ولو جاء العنوان بأسلوب الاستفهام – مثلاً- لكان أكثر إيحاء بالرفض والاستنكار ودافعاً لتفاعل القارئ مع النص ومبدعه؛ لكن يبدو أن الغضب والحنق على الإنجليز المحتلين بلغا بالشاعر مبلغاً جعل العنوان يصدر عنه وكأنه

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٥٧ .

(٢) ديوان فخري ابو السعود، ص ١٣٩ .

(٣) السابق، ص٩٩ .

هتفة أو صرخة في وجه المناوئين والمهادنين: إنهم أعداء لا ضيوف، لذا يستهل القصيدة بهذه المقابلات:

أمـــانـاً نُقـــرِئُ الـقـــومَ الـسّـــلامـــا
ويبـــغـــون الـعـــداوةَ والـخـــصـــامـــا
ونـكـرمـــــــهـم مـــــجـــــامـلـة وودّاً
ولـم نـر فـــيـــهـمُ الـشـــيـم الـكـرامـــا
ونـــرعــــــــــاهـم، بمـوطـنـنـا حُـلـولاً
ولـم يـرعـــوا لمـوطـنـنـا ذمـــــامـــا

ويتوقف علي محمود طه مطولاً عند المقابلة بين روحانية الشرق ومادية الغرب، ويتخذ من «ليلة عيد الميلاد» مدخلاً لها، ومن الحرب العالمية الثانية التي أوقدها الغرب ميداناً، لإقامة المفارقة الصارخة، بل يرى أن «شرقه» – الذي اختص بالروحانيات والديانات والحكمة – جدير بأن يحذر «أوربا» من الخضوع لمنطق القوة والدمار والبطش والدماء:

أيـهـــا الـشـــرق الـذي خـــصّـــتْـــهُ بـالـرُّوح الـســمـــاءُ
هـذه الـروح الـتـي شِـيـــيْـــدَ بـكـفّـــيـــهـــا الـبـنـاء
والـتـي مـن نـورهـا الـعـــــالـم يُـجْـلـى ويُـضـــــاء
نـادِ أوربـا فـــقـــد يـنـفـــعـــهـــا مـنـكَ الـنـداء:
دنـتِ بـالـقـــوة حـــتـى صـــرَعَـــتـكِ الـكـبـــريـاء
ارقـــصـي في الـنـار، أنـتِ الـيـــوم لـلـنـار غـــذاء
واشـــربـي في حـــانـة الـشـــيـطـان مـــا فـــاضَ الإنـاء
حـــانـة لـلـمـــوت فـــيـــهـــا، مـن دَمِ الـقـــتـلـى انـتـشـــاء[1]

ويلتمس المقابلة بين عالم الشرق وعالم الغرب من خلال حديثه إلى أديبة أمريكية صحبته في زيارته إلى بحيرة كومو الإيطالية، وقد أهداها القصيدة، وخصها بهذا الخطاب:

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص٢٧٣ .

يابنةَ العـــالمِ الجـــديد صِلي عـــالماً غَـــبَــرْ
في دمي من تراثِه نفـــحـــةُ البـــدوِ والحـــضـــر
مـــا تُسِـــرِّينَ؟ افـــصـــحي! إن في عـــينيك الخـــبـــر
نحن روحـــانِ عـــاصـــفـــان وجـــســـمـــانِ من سَـــقَـــر
فـــاعـــذري الروحَ إنْ طَغَى واعـــذري الجـــسمَ إنْ ثَارْ[1]

وقد تآزرت مع تلك المقابلة مجموعة من الثنائيات:

١- الجديد/ غبر

٢- تسرين/ أفصحي

٣- روحان/ جسمان

٤- البدو/ الحضر

٥- الروح/ الجسم.

ويمكن الكشف عن ثنائية أخرى مضمرة في: (عاصفان/ سقر) على أساس أن بعض النقاد لا يشترطون التضاد اللغوي أساساً للطباق ومن هنا يرون تحققه بين الشمس والمطر لأن الأولى ظاهرة كونية والأخرى ظاهرة جوية موقوتة[2] وإذا كانت (سقر) العلم المستقر على جهنم وتستدعي النار وتوقدها بشكل أو بآخر، فإن (عاصفان) لازمة الريح وهي أيضاً ظاهرة جوية موقوتة.

وتزدهر لغة التضاد في قصائد التقدير والرثاء، يقول عبدالرحمن شكري عن شكسبير وأدبه:

وحـــبـــيت مـــفـــتـــاح المســـرة والأسى
والـهـــول يعـــجـــز وصـــفـــه الإفـــحـــام
دنيـــا مـن القـــول المبـين كـــانـما
دنيـــا الحـــقـــائق بعـــدها أوهـام

---

(١) المصدر السابق، ص ١٣٣ .

(2) Roger Fowler: The Language of Literature, London, 1971, P225

وراجع: المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم: د. أحمد طاهر حسنين، فصول-م٣ (٢) يناير/فبراير/مارس ١٩٨٣ ص٤٤ .

وسللت من قبح الحياة جمالها
سحر القريض على الحياة وسام
فجمعت بين جميله وجليله
وتقاربت في بعدها الأنغام[1]

إن العالم الأدبي والإنساني لشكسبير فسيح - في نظر شكري - وقدرة الأديب الإنجليزي على ضم الأشتات وانتزاع النقيض من النقيض، لا يمكن اختزالها في وصف من أوصاف التقدير والتعظيم.

وهنا تتآزر الثنائيات، لتفرض نفسها فرضاً على الأبيات، ولتبرز جمال التناقضات، ففي البيت الأول نجد: المسرة/ الأسى أو(الملهاة/ المأساة) والتأمل يكشف عن ثنائية أخرى مضمرة بعض الشيء، فالعجز عن التعبير وإفحام الآخرين وإسكاتهم، كل هذا يتناقض مع (الوصف) المبين عن الأشياء، وفي البيت الثاني ثنائية ضدية هي: الحقائق/ أوهام. وفي البيت الثالث والرابع نجد: قبح/ جمالها، تقاربت/ بعدها.

وتمثل قصيدة «الموسيقى» لعبدالرحمن صدقي في رثاء زوجته الإيطالية، نموذجاً آخر للمفارقة التي تقوم على المقابلة بين وضعين متناقضين، وفيها يصور الشاعر ما كانت عليه حاله مع الموسيقى قبل الفجيعة (أي في الماضي) وما أصبحت عليه هذه الحال بعد الفجيعة (أي في الحاضر) وهو يقرر التناقض بين الحالين منذ البدء:

يا قلبُ، شأنُكَ والسَّماعَ عجيبُ
جانبتَ مجلسَه وكان يطيبُ

ثم يقول:

كم شاقكَ النغمُ البديع كأنه
رَجْعٌ لأفلاك الفضاء مجيبُ
يعلو بهمكَ ساعةً فوق الدُّنا
ترتادُ جنَّاتِ العلا وتجوب
فاليوم مالكَ ليس يعزف عازفٌ
- يا قلبُ - إلا هاج منكَ وجيب

---

(١) عبدالرحمن شكري، المؤلفات النثرية - المجلد الثاني، ص ٥٥٤ لم ترد القصيدة في ديوان الشاعر.

لا تستخفُّكَ نغمةٌ محبورةٌ
نشوى بأفراح الحياة صَخوب
إلا ذكرتَ شريكَ أنسكَ في الثرى
فغصصتَ، يعصرك الأسى وتذوب
وزفرتَ زَفْراً كالشواظ من اللظى
وشَرِقْتَ بالعبرات وهي صبيب[1]

لقد كانت الموسيقى أثيرة ومحببة إلى نفسه وكأنها صوت الطبيعة الحي، الذي «يعلو بهمك فوق الدنا» لكنها «اليوم» استحالت إلى شيء آخر، مثير للأحزان، وباعث على الذكرى الأليمة، بل عند «السماع» يعصره الأسى ويذوب، ويشرق «بالعبرات وهي صبيب»

إن الشاعر يترجم - بالشعر - القطعة الموسيقية الواحدة إلى ترجمتين متقابلتين: الأولى إيقاعها البهجة والهناء، والثانية إيقاعها الشجى والبكاء. والترجمة الأولى استغرقت بيتين والثانية استغرقت أربعة أبيات، وكأنها مقابلة أخرى بين الزمان السعيد القصير، والزمان الحزين الطويل.

- **التعبير بالاستفهام**

أثارت صورة الغرب، وتقلب وجوهها في الأفق المنظور وغير المنظور لدى الشاعر الحديث، أسئلة لا تنتهي، لا تتغيا الإجابة بقدر ما تتغيا توجيه الخطاب نحو دلالات معنوية وشعورية.

وقد توسل بأدوات عديدة للاستفهام مثل: الهمزة وهل ومن وما ومتى وكيف وأين وكم..، توسل بها ليس من أجل استعلام ما في ضمير المخاطب[2] ولا من أجل الاستخبار الذي هو طلب من المخاطب أن يخبرك[3]، وإنما سعياً وراء معان مركبة يمنحها الاستفهام

(١) من وحي المراة ، ص٢٠٨ .
(٢) علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، وضع حواشيه محمد بابل عيون السود. دار الكتب العلمية - بيروت ط (١) ٢٠٠٠م ص٢٢ .
(٣) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه الشيخان محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي. دار المعرفة - بيروت ١٩٩٤ ص١٠٣ .

الإنشائي، ويدل عليها سياق الكلام مثل: التعجب والتقرير والنفي والإنكار والتعظيم والتهويل والتحقير والاستبعاد..

يحاصر حافظ إبراهيم إمبراطور ألمانيا غليوم الثاني الذي أثار الحرب العظمى (١٩١٤) وارتكب فيها الفظائع، بحزمة من الأسئلة، وحزمة من أدوات الاستفهام:

ماذا رأيتَ من النبالة والعُلا
في عُدْمِهِنَّ وكلُّهنَّ عيونُ؟!
لو أن في (برلينَ) عندكَ مثْلَهَا
لعرفتَ كيف تُجِلُّها وتصون؟
هل شدتَ في (برلينَ) غيرَ معسكرٍ
قامتْ عليه معاقلٌ وحصون؟!
فعلامَ أرهقت الورى وأثرْتَها
شعواءَ فيها للهلاكِ فنون؟
أكثرتَ من ذكر الإله تورُّعاً
وزعمتَ أنك مرسلٌ وأمين
عجباً! أتذكره وتملأُ كونَه
ويلاً ليَنعمَ شعبُكَ المغْبُون؟[1]

إن الاستفهام في البيت الأول يعبر عن النفي الممزوج بالدهشة والإنكار على ما فعلته جيوش الإمبراطور الألماني من تخريب للآثار الحضارية في فرنسا وغيرها، فليس هناك أي ظفر أو اعتداد أو نبل في تدمير تلك الآثار النادرة، وهي ملك للإنسانية.

ويتحول إلى قدر من التحقير في البيت الثاني من ذلك الإمبراطور الذي يجهل قيمة الأشياء، كما يلجأ إلى التقرير في البيت الثالث لإثبات أن نصيب هذا الإمبراطور من العمران والمجد ضئيل، ويكاد ينحصر في بناء المعسكرات الحربية للانطلاق نحو الخراب والدمار.

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص٨٤-٨٥ .

وهكذا لا يملك إلا أن يعود في البيتين الرابع والخامس إلى الإنكار والتعجب من ذلك الإمبراطور الذي رأى شعبه ساكناً مطمئناً ومدينته (برلين) موفورة الرزق، ومع ذلك حملهم ما لا يطيقون وأثارها حرباً لا تبقي ولا تذر، ويشتد العجب عندما يرتدي عباءة التدين – عبثاً– وهو الذي ملأ الدنيا ظلماً وعذاباً. لقد كثرت الأسئلة، وتتابعت أدواتها (ماذا، كيف، هل، علام، الهمزة) وازدحمت معها المعاني والدلالات.

وفي ظل تتابع الوقائع السياسية يكثر الاستفهام، قصداً إلى السخرية والتهوين، مثل قول حافظ مخاطباً الملك الإيطالي إثر حرب طرابلس:

لستُ ادري! بتُ ترعى أمةً
من بني (التَّليان) ام ترعى سَواما؟
ما لهم – والنصرُ من عاداتهمْ –
لزِمُوا الساحلَ خوفاً واعتصاما؟[1]

ومن المقاصد البلاغية، التعجب والدهشة في دفاعه عن المسلمين في مصر، عندما اتهموا بالتعصب الديني في حادثة دنشواي:

أو كلما باح الحزينُ بأنةٍ
امسَتْ إلى معنى التعصب تُنْسبُ؟![2]

وكذلك التعظيم في مثل رثائه للملكة فكتوريا (سنة ١٩٠١):

اشمسُ المُلْكِ ام شمسُ النهارِ
هوتْ ام تلك مالِكةُ البحارِ؟[3]

ويستهل الجارم قصيدة «الحرب» بالسؤال عن مثيري الحرب ومهدي السلام وسالبي الأمان، وهو يعلم تماماً الجواب، فهو لا يقصد تعيين المسئول عن قيام الحرب، بقدر ما يقصد التقرير الطافح بالمرارة والأسى، لما أصاب الإنسانية في سبيل أطماع الغرب:

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص٦٨ .
(٢) المصدر السابق جـ٢/ص٢٣ .
(٣) السابق جـ٢/ ص١٣٧ .

من سَلَب الأعينَ أن تَهْجَعَا

وبزَّ ذات الطوق أن تَسْجَعَا؟

ومَنْ رمى بالشوكِ في مَضْجَعي

فبتُّ مكلومَ الحشا مُوجَعا؟

وإذا كانت «من» يطلب بها تعيين العقلاء، فإن أهوال الحرب العظمى وعبثيتها، تجعلان الشاعر يستبعد أن يكون المسئولون عنها من العقلاء، والخائضون غمارها من بني الإنسان، وهكذا نراه في ختام القصيدة. وكأنه يؤكد بدءها:

لم يُشْبِهوا الإنسانَ في خَلْقِهِ

واشبهوا الحيَّاتِ والأَسْبُعَا[1]

وبعد انتهاء الحرب الثانية، تتلاحق الأسئلة الساخرة من الألمان المهزومين:

اين الأسود الضواري؟ أين غيلهم؟

هذا العرين.. فهل زالت قساوره؟[2]

وتزدحم الأسئلة في قصيدة شوقي بمناسبة تأجيل حفلة تتويج الملك إدورد السابع لإصابته بدمل (سنة ١٩٠٢)، ويلف كثيراً منها غلالة من الوعظ والعبرة والاعتبار، والتسليم بأن الملك كل الملك للعلي القدير:

لمنْ ذلك الملكُ الذي عزَّ جانبُه؟

لقد وعظَ الأملاكَ والناسَ صاحبُه

املكُك يا إدواردُ؟ والملِكُ الذي

يغارُ عليه والذي هو واهبُه

رمى واستردَّ السهمَ والخلقُ غافلٌ

فهل يتقيه خَلْقُه أو يُراقبه؟

---

(١) ديوان الجارم، ص ٢٤٦، ٢٥٠ .

(٢) ديوان عزيز فهمي، ص١١٦ .

ألا هكذا الدنيا وذلك ودُّها
فهلا تأنَّى في الأمانيِّ خاطبُه؟[1]

وتأتي هذه القصيدة مثالاً واضحاً على مدى قدرة أدوات الاستفهام ومقاصدها البلاغية على إقامة القصيدة الحديثة، وقصيدة الغرب منها في موقع صدارة. فيتوزع ثمانية عشر سؤالاً، على مساحة أبياتها البالغة ثمانية وثلاثين بيتاً.

ونجد مثل هذه الأسئلة في قصائد شوقي عن نابليون وشكسبير وتولستوي[2] ولعل استخدام الاستفهام في الأخيرة لنفي التهمة عن مؤلف «الحرب والسلام» كان من أقرب الوسائل الفنية لإبلاغ المراد:

أيكفُر بالإنجيل من تلك كُتْبه
أناجيلُ منها مُنذرٌ وبشير؟

ويصحو سؤال الاستنكار وخيبة الأمل في الغرب أو فرنسا، عندما نكبت دمشق بالقوات الفرنسية (سنة ١٩٢٥):

وحُرِّرت الشعوبُ على قَنَاها
فكيف على قناها تُستَرَقُّ؟[3]

واستدعت حضارة الغرب الحديثة ومنتجاتها أسئلة عديدة، منها ما يدعو إلى الدهشة والعجب، ومنها ما يدعو إلى الحسرة والألم والاستبعاد، يقول أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥) عن «روبوت» أو الإنسان الآلي - ويلاحظ هنا مواكبة الشاعر الحديث للمستحدثات المدنية منذ وقت مبكر:

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص٣٠٢-٣٠٣ .

(٢) ديوان شوقي جـ٢/ ص٥٦٤-٥٧٠، ص٣٥٠-٣٥٣، ص٤٦٣-٤٦٦ .

(٣) المصدر السابق جـ١/ ص٣٥٠، والاستفهام كثير في شعر شوقي،وتتنوع معانيه حسب السياق، يراجع في ذلك: خصائص الأسلوب في الشوقيات: د. محمد الهادي الطرابلسي. المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ١٩٩٦ ص٣٥٠-٣٥٨ .

هو الجـــمـــاد ولا روحٌ تشـــع بـه

فكيف جـاوب تبـيـاني بتـبـيـانِ؟![1]

وفي سياق آخر، يقول عبدالحليم المصري:

أتُرى غـايـة الحـضـارة حـصـدُ الـ

ـهـام، حـصـدَ النبـات في الوديـان؟[2]

وقد يتوج العنوان بالاستفهام في مثل قصيدة «أهذه الأرض؟» لفخري أبو السعود، والسؤال هنا لا يبوح بمقصده إلا بالرجوع إلى القصيدة التي يعلن فيها إعجابه بحسن الطبيعة سواء أكانت في «أرض الثلج» أم في «وادي النخل والبان» ، ويود أن يتاح له العيش في «الجزيرة» البريطانية زمناً طويلاً، ومن هنا يبزغ السؤال من منطقة التقدير والإعجاب بالجمال في هذه الأرض:

من غـازَلَ الروض حـتى افـتـرّ جـذلانا

وكـان منقـبـضـاً بالأمس غـضـبـانا؟

أهذه الأرضُ مـا زالت كـمـا عُـهِـدتْ

أم بدّلَتْـهـا جنودٌ من سليـمـانا؟[3]

وفي السياق ذاته – سياق الإعجاب والشغف بفتنة الجمال – تتوالى أسئلة علي طه من البدء إلى الختام:

أين يا فـيـنيـسـيـا تلك المجـالي؟

أين عـشـاقُك سُـمّـار الليـالي؟

أين من عـيـنيّ يا مـهـدَ الجـمـال؟

مـوكبُ الغـيـدِ وعـيـدُ الكرنفـال؟[4]

---

(١) مجلة العصور، المجلد ٣ العدد ١٧، يناير ١٩٢٩ .

(٢) ديوان عبدالحليم المصري، ص٣٤٣ قصيدة: الدنيا الجديدة.

(٣) ديوان فخري أبو السعود، ص١١٢ .

(٤) ديوان علي محمود طه، ص١٠٩ .

لكن سؤال السخط والغضب والمآل الحزين، يفرض نفسه وقت إعلان الحرب، وما أعلنها غير الغرب:

وعجيبٌ! فيمَ للموت يُساقُ التُّعساءُ؟
في سبيل الخبز؟ والخبزُ اكتسابٌ ورضاءُ!
في سبيل المجد؟ والمجدُ من البَغْي براءُ!
أو في المجزرة الكبرى تنال المجدَ شاءُ؟

وهكذا يسأل الشرق «أخته» أوربا:

حانتِ الساعةُ يا أختاهُ أم حقَّ الجزاءُ؟[1]

يسأل الشاعر متخلياً عن ذكر أداة الاستفهام، لكن تركيب البيت واستخدام «أم» يدلان على السؤال، والأداة المحذوفة أو المقدرة هنا هي الهمزة، وهو أسلوب حسن عندما يفهم المعنى وتدل عليه قرينة الكلام[2].

ويكشف هذا الأسلوب عن المقدرة اللغوية المتميزة لدى الشاعر، كما يكشف من ناحية معنوية عن أن حالة الحرب العبثية تطرح أسئلة كثيرة تتوالى متلاحقة، وكأنها كرات النار تخرج من بركان، وكذا الأسئلة ليست بحاجة إلى أداة تتوسل بها للظهور والتجلي.

● **الحوار... أداة اتصال**

سعى الشاعر الحديث إلى الحوار مع الغرب على صعيد الرؤية الفكرية، عابراً حواجز عديدة من الاختلاف الجنسي والديني والحضاري والتاريخي، ليدعو إلى وحدة إنسانية ، تنبذ الاختلاف الهدام والعداء، وتؤسس للتسامح والإخاء:

ما كان مختلفُ الأديان داعيةً
إلى اختلاف البرايا أو تعاديها[3]

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٧٢-٢٧٣ .

(٢) أحمد المالقي: رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق د. أحمد محمد الخراط، دار القلم - دمشق ط(٢) ١٩٨٥ ص١٣٥ . ومثال آخر من الشاعر عبداللطيف النشار، يقول:

بين «أثينا» وبين «روما»   تغوص بالفكر أم تطير؟

راجع: الرسالة - العدد ٣٨٦، ١٩٤٠/١١/٢٥ قصيدة: بين أثينا وبين روما.

(٣) ديوان شوقي جـ١/ ص٤١٥ .

كما تتجسد وحدة الإنسانية في وحدة الفنون الجملية لدى علي طه، وعلى الفنان أن يكون رائد هذه الوحدة، وله - حينئذ- أن يختص بالمجد والخلود:

قفْ على الفن بين شرق وغربٍ

وصف العالمَ المخلَّد شانهْ

عرشُ غرناطةَ، إلهُ أثينا

تاجُ روما، سماءُ مجد الكنانه

وابنُ حمديسَ في الملا،

ولمرْتِين يفيضان صبوةً ومَجانه

ناجيا الروضَ والبحيرةَ حتى

لمس الفنُّ فيهما عُنفوانه

إنما المجدُ في الورى لمغنٍّ

هزَّ قلبَ الورى وقاد عِنانه[1]

وتتبدى النزعة الإنسانية حين يشارك الشاعر هموم الآخر وعذاباته، ويتسع ديوانه للتقدير الأدبي لعظماء الغرب ومبدعيه، ويتلمس ذلك الاشتباك الإنساني بين رجل من الشرق وامرأة من الغرب، والأمثلة على كل ذلك وفيرة، لكن لها درساً آخر غير هذا الدرس[2] .

وقد تسرب قدر لا بأس به من هذا التوجه الفكري إلى وسائل الشاعر الفنية، فاستخدم الحوار الفني، وهو تكنيك أساسي من تكنيكات فن المسرح، ومن الطبيعي أن يتبادل كل من الشعر والمسرح الأخذ والعطاء، فقد ترافقا زمناً طويلاً، خاصة في التراث اليوناني القديم. ويرتبط الحوار ارتباطاً وثيقاً بتعدد الشخصيات في القصيدة «حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، ومن ثم فهو في الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشخصيات، ولكنه في بعض القصائد يستخدم باعتباره تكنيكاً أساسياً، ويتضاءل دور تعدد الشخصيات إلى جواره»[3] .

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص٧٠-٧١ قصيدة: الفن الجميل.

(٢) راجع الفصل الرابع من هذه الدراسة.

(٣) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العروبة بالكويت ١٩٨١ ص٢٠٩ .

وبدت في قصيدة الغرب الصور الحوارية الآتية: الحوار من طرف واحد، الحوار بين طرفين، الحوار بين عدة أطراف.

يتوجه شوقي بالخطاب إلى شخصيات طواها الموت مثل شكسبير وتولستوي ونابليون، وشخصيات أخرى معاصرة له مثل المستر روزفلت رئيس الولايات المتحدة[١] عند زيارته مصر (سنة ١٩١٠)، وقدم لقصيدته في قصر أنس الوجود[٢] بمقدمة نثرية تاريخية، عتب فيها على الرئيس الأمريكي لإطرائه الحكم البريطاني في مصر: «قمت أيها الضيف العظيم في السودان خطيباً فأنصت العصر، والتفتت مصر، وأقبل أهلها بعضهم على بعض يتساءلون كيف خالف الرئيس سنة الأحرار من قادة الأمم وساسة المماليك أمثاله، فطارد الشعور وهو يهب، والوجدان وهو يشب، والحياة وهي تدب في هذا الشعب، ومن حرمة العواطف السامية، ألا تطارد كأنها وحوش ضارية..».

وهي نمط رفيع في أدب الحوار، يتم بهذا الختام الشعري:

يا إمامَ الشعوب بالأمس واليو
م ستُعطَى من الثناء فترضى
مصرُ بالنازلين من ساح مَغْنٍ
وحِمى الجود حاتم الجود أفضَى
كُن ظَهيراً لأهلها ونصيراً
وابذل النصحَ بعد ذلك مَحْضنا
قل لقومٍ على الولايات أيقا
ظٍ إذا ذاقت البريّةُ غُمْضا
شيمةُ النيل أن يَفي وعجيبٌ
أخرجوه فضَيّع العهد نَقْضا

(١) جد الرئيس الأمريكي فرانكلين روزفلت (١٩٣٣-١٩٤٥).
(٢) ديوان شوقي جـ١/ ص٢٢٦ - ٢٣١.

الطرف الذي يتحدث ويثني ويناقش هنا هو الشاعر، ويطرح ضمناً شيئاً مما صرح به المستر روزفلت أثناء زيارته وادي النيل، كما يناشد الضيف الغربي أن يناصر قضية مصر، ويؤيدها بالرأي المخلص، في ظل ظرف احتلالي قاس، كل هذا والطرف الآخر لا يبين له صوت.

ولا يتوقف الخطاب عند الشخصيات، فنجده متوجهاً إلى المدن الغربية مثل باريس إبان محنتها في الحرب العالمية الأولى:

ولقد أقول وأدمُعي منهلةٌ
باريز لم يعرفْكِ من يَغْزوكِ
ما خلتُ جناتِ النعيم ولا الدُمى
تُرْمى بمشهود النهار سَفُوك
زعموكِ دارَ خلاعةٍ ومَجانةٍ
ودعارةٍ يا إفكَ ما زعموك!
إن كنتِ للشهوات ريّاً فالعلا
شهواتُهن مُروَّياتٌ فيك[1]

ورغم وجود الفاظ مثل: أقول وزعموك، فإن الشاعر يتخذ موقف المحاور الأحادي، الذي يأسى لغزو «جنات النعيم» ويدفع التهم والمزاعم عنها بالحجة الشعرية المتولدة من شعور الوفاء لأيام الطلب الأول.

وتقوم قصيدة «خنجر مكبث» لحافظ علي الحديث المنفرد (المسرحي) Monologe، وفيها يتحدث مكبث (بطل شكسبير المشهور) حديثاً منفرداً إلى خنجر تخيله حينما هم باغتيال ابن عمه دانكان الملك ليخلفه في ملكه، وتنتابه الحيرة والتردد، لكنه ينتهي إلى عزم أكيد بتنفيذ ما أراد حيث «هوى النفس ذل» ، وفيها أيضاً يتجلى التحليل النفسي لشخصية الحقود الطماع مكبث، والصراع الداخلي المسيطر عليه قبل تنفيذ الجريمة، وعندما تظهر الأسئلة، لا يظهر معها أي جواب، لتظل حيرة النفس مستبدة، والشر طاغيا:

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص١٣٧ .

أراني في ليلٍ من الشك مظلمٍ
فيا ليت شعري هل يَليه نهارُ؟
سأقتلُ ضيفي وابن عمِّي ومالكي
ولو أن عُقْبى القاتلين خَسار
وأُرضي هوى نفسي وإن صَحَّ قولهُم
هوى النفس ذلٌّ، والخيانةُ عار[1]

«على وقع قصف المدفع» يجري الشاعر محمد عبدالغني حسن حواراً ثنائياً بين «أم تحن على يتامى رضع» وابنها حول الحرب، حيث تنطلق أول قذيفة من المدفع إيذاناً ببدء القتال، وتنطلق آخر قذيفة إيذاناً بانتهائه، وعلى صوت المدفع تخر الصرعى، وتتساقط الجثث وتتناثر الأشلاء وعلى صوته أيضاً «يموت رجاء ويحيا رجاء..» :

قم يا بنيّ إلى الكتيبة والعَلَمْ
قم للوغى، للحرب قم للمزدَحَمْ
فالمجد مسطور بأشلاءٍ ودَمْ
قم يا بني، فإن أمك لم تنم
قم يا بني على دويّ المدفع
أماه! هل جاءوا لبثٍّ خصامِ؟
أمّاه! هل جاءوا لنشر سلامِ؟
لشفاء قلبٍ أم لقلب دامي
لمحلَّلٍ يا أمُّ أم لحرامِ؟
أماه ويلٌ من هزيم المدفع[1]

ونجد لفظتي الحوار: قلت وقال، والسؤال والجواب في حوار بين أبي شادي و«روبوت» أو الإنسان الآلي:

---

(١) ديوان حافظ جـ١/ ص٢٣٤-٢٣٥ .

(٢) من وراء الأفق ، ص١١٥ .

رايتـــه واقـــفـــاً بالبـــاب منتظراً

في صـــورةٍ شـــابهتْ تصـــويرَ إنســـانِ

فـــقلتُ: من انتَ؟ قـــال: العلم عـــدٌ ابي

ولي (الطبـــيـــعـــة) امٌ، ثم حـــيٌـــاني[1]

ويزدهر الحوار الثنائي[2] في قصائد التواصل العاطفي بين امرأة غربية وشاعر شرقي، والمثال من عند علي محمود طه وعبد الرحمن صدقي.

يتصاعد الحوار في ظل إيقاع موسيقى بحر الرمل في «أغنية الجندول» ويتجسد المشهد الكرنفالي، الوافر الحسية، بالسؤال والجواب همساً وجهراً، يقول:

كلمـــا قلتُ له: خـــذْ، قـــال: هاتِ

يا حـــبـــيـــبَ الروح يا أُنس الحـــيـــاةِ

ويقول:

أين من عـــيـــنيَّ هاتيك المجـــالـــي

يا عـــروسَ البـــحـــر، يا حلمَ الخـــيـــالِ

قـــال: من أين؟ واصـــغـــى ورَنـــا

لم تكنْ فـــينيـــســـيـــا لي مـــوطنا

قـــال: إن كنتَ غـــريـــبـــاً فـــانا

قلتُ: من مـــصـــر، غـــريبٌ هـهـنا

✲✲✲✲

اين من فـــارســـوفـــيـــا تلك المجـــالـــي

يا عـــروسَ البـــحـــر، يا حلمَ الخـــيـــالِ

قلتُ، والنشـــوةُ تســـري في لســـاني:

هاجَتِ الذكـــرى، فـــاين الهـــرمـــان؟[3]

---

(١) «العصور» العدد (١٧) يناير ١٩٢٩ ص٧٦٦ .

(٢) كما يزدهر في قصائد التاريخ السياسي، انظر مثلاً قصيدة: نابليون الكبير وإحدى معشوقاته للشاعر علي العزبي، مجلة «انيس الجليس» ١٩٠٤/٥/٣١ .

(٣) ديوان علي طه، ص١١٠-١١١ وراجع ايضاً قصيدته: فلسفة وخيال، ص ٣٥٢-٣٥٣ .

وترحب قيمة الحوار عندما يأتي في موضعه الملائم، ويكون هو الوسيلة المثلى للتعبير والتصوير، يستحضر صدقي هذا الموقف النابض بالمودة والإنسانية والأسى الشفيف مع زوجته الإيطالية:

تمثّلُ لي فوق الفراش طريحةً
تجودُ بنفسٍ ما ابرُ وما اهدى
أُخادعها عما تُحسُّ فانثني
إليها اناجيها المحبةَ والودَّا
اقولُ: تُحبيني؟ تجاهُلَ عارفٍ
أُضاحكها والحزنُ قد جاوز الحدَّا
فتلحَظُني والعينُ سَكْرَى بدمعها
وتهمسُ في النزع الأخير «أجلْ جدًّا»[1]

فقد استخدم الحوار القصير لاستحضار «الصورة الأخيرة» للزوجة وهي على فراش الموت، مستقطراً من اللغة اليومية المألوفة سؤالاً شجياً «تحبيني؟» وهو لا ينتظر رداً، في هذه اللحظة «المأساوية» ، لكن الرد يأتي مؤكداً تأكيداً إنسانياً في صورتين: لحظ العين الممتلئة دمعاً، وفي لفظيه الحميمين «أجل جداً» وهكذا يتصفى الموقف من العادية، فلا يبقى منه إلا ما هو إنساني نبيل، وكان العنصر الفاعل فيه تقنية الحوار.

أما الحوار المتعدد الأصوات، فمن نماذجه قصيدة حافظ عن «تصريح ٢٨ فبراير» فقد وقف الشاعر حائراً إزاء نتائج هذا التصريح، كما رصد حيرة المصريين وتباين آرائهم في تصريحات الإنجليز المحتلين وقراراتهم، وجاءت الأصوات المعبرة عن ذلك مجهولة، عارية من التعريف، لتشمل أشخاصاً كثيرة وليس شخصًا بعينه:

قد حارتِ الأفهامُ في أمرهمْ
إن لمحوا بالقصدِ أو صرَّحوا!

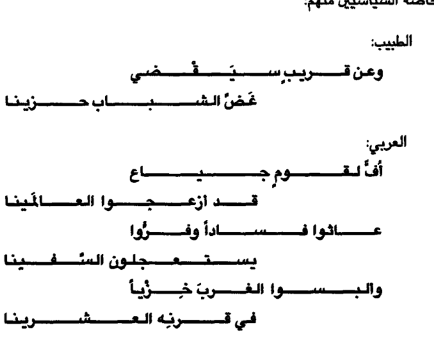
---

(١) من وحي المرأة، ص١٢٠ قصيدة: الصورة الأخيرة.

فقائلٌ: لا تعجلوا، إنكمْ
مكانكُمْ بالأمس لم تَبْرَحوا
وقائل: اوسِعْ بها خُطوةً
وراءَها الغايةُ والمَطْمَحُ
وقائل: أسْرفَ في قوله:
هذا هو استقلالكُمْ فافْرَحوا[1]

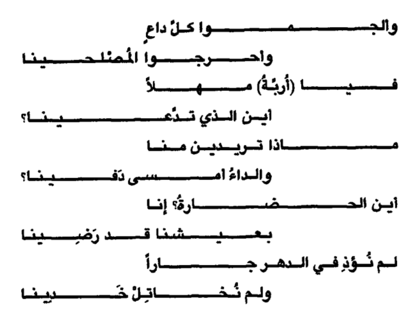
وعقب ضرب الأسطول الإيطالي لمدينة بيروت انتقاماً من الأتراك، في عهد نشوب الحرب الطرابلسية سنة ١٩١٢، كتب حافظ «منظومة تمثيلية»[2] تقوم على الحوار بين عدة أشخاص:

جريح من أهل بيروت وزوج له (ليلى) وطبيب ورجل عربي. وعندما يصرح الطبيب بيأسه من شفاء الجريح، وراه «بالموت أمسى رهينا» يثور الرجل العربي على الغرب وأهله وخاصة السياسيين منهم:


الطبيب:
وعن قريبٍ سيَقْضي
غَضَّ الشباب حزينا

العربي:
أُفٍّ لقومٍ جياع
قد ازعجوا العالَمينا
عاثوا فساداً وفرُّوا
يستعجلون السُّفينا
والبسوا الغربَ خِزْياً
في قرنِه العشرينا

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص٩٥ .
(٢) ديوان حافظ جـ٢/ ص٦٩-٧٥ .


والجموا كلّ داعٍ
واحرجوا المُصلحينا
فيا (أربةُ) مهلاً
أين الذي تدّعينا؟
ماذا تريدين منا
والداءُ أمسى دَفينا؟
أين الحضارةُ؟ إنا
بعيشنا قد رَضِينا
لم نُؤذِ في الدهر جاراً
ولم نُخاتِلْ خَدينا

• التوسل بالتكرار

يتحقق أسلوب التكرار بإعادة ذكر لفظة ما أو عبارة ما بالمعنى نفسه في بيت واحد أو في عدة أبيات من القصيدة الواحدة، ويزدهر فنياً عندما يوحي بدلالات معنوية، ذكر العديد منها ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)، وأفرد لها باباً خاصاً في كتاب «العمدة» هو «باب التكرار»[1] فالشاعر يكرر الاسم على جهة التشويق والاستعذاب أو على سبيل التنويه والإشادة أو للتقرير والتوبيخ أو للتعظيم أو على سبيل الوعيد والتهديد أو للاستغاثة أو للتهكم ..وغيرها من الدلالات التي تتعدد بتعدد الأغراض والمقامات.

لكن هذه الدلالات بهذا التصور الذي يختزل ما يمكن أن يمنحه التذوق والتحليل الأدبي، تبدو قاصرة – بدرجة ما – على أن تستوعب الطاقة الإيحائية لأسلوب التكرار، وربما يعود ذلك إلى أن ابن رشيق قصر حديثه على تكرار الاسم دون غيره من صور التكرار، وهو بتنوع صوره لا يأتي لمجرد الحشو أو التكرار الفارغ من أي قيمة فنية، بل عندما يأتي في موضعه الملائم يصبح مثل ضوء كثيف يسلط على شعور أو معنى يستبد بالشاعر، ولو لم يكشف عنه هذا الأسلوب لكان عرضة للانزواء والخمود.

(١) راجع: العمدة، جـ٢/ ص٦٨٣-٦٩٤ .

يقول الغاياتي في قصيدة «السين يضطرب والنيل ينتحب»[1] :

بلغت باريس غايتها
فتولى نهرها الطربُ
اصبحت باريس باكية
فبكى الأعجام والعربُ
إن باريسا وبهجتها
نعمة الدنيا ولا عجبُ

إن تكرار اسم باريس (ثلاث مرات) وما يتعلق بها السين (مرتان) ينبعث من منطقة الإعجاب العميقة في نفس الشاعر، ولا عجب فقد بلغت الغاية تقدماً وحضارة، وأضحت عاصمة الثقافة العالمية التي يتشوق إليها، ولا أقل من ترديد اسمها استعذاباً وربما تعويضاً عندما يعز اللقاء وتبعد المسافات.

وعلى الرغم من أن السياق العام للقصيدة هو سياق الحزن والأسف العام لما أصاب المدينة الفرنسية جراء فيضان نهر السين (١٩١٠)، فإن الشاعر نسي هذا كله أو تناساه، واستغرق في التضاد اللغوي الذي لا يتلامس مع الشعور تلامساً حقيقياً بقدر ما يتلامس مع الطرافة في صنعة التقسيم، وهو ما انتهى إليه فرأى باريس «أشرقت في الغرب ساطعة، وضياء الشرق مغترب».

واستمر ترديد اسم باريس مصحوباً بإيحاءات الاستعذاب والإشادة والأسى في محنها المتعاقبة في الحرب العظمى[2] وفي الحرب العالمية الثانية[3] .

(١) وطنيتي، ص ٩٥ .
(٢) انظر مثلاً: ديوان الجارم جـ٢/ ص٢٤٦-٢٥٠ .
(٣) انظر: قصيدة «محنة باريس» لعلي محمود طه. الرسالة، العدد (٣٦٩) ٢٩/٧/١٩٤٠ . وديوان الجارم جـ٢/ ص٥٣٥-٥٣٩ .

وربما أدى الانفعال بها، والأسى عليها، إلى تكرار تصويرها بـ «جنات النعيم» في القصيدة الواحدة مرتين، كما فعل شوقي في البيتين الخامس والعشرين والسادس والثلاثين من قصيدة «باريس»[1] :

٢٥ - ماخِلْتُ جناتِ النعيم ولا الدُّمى

تُرْمى بمشهودِ النهار سَفُوكِ

٣٦ - ومراحَ لذاتي ومَغْداها على

أُفُقٍ كجنَّات النعيم ضَحُوك

ونجد صوراً اخرى من التكرار على مستوى البيت الواحد، أو على مستوى عدة ابيات متوالية. يكرر فخري أبو السعود عبارة «أذاقونا» مرتين في بيت واحد، في سياق الاستهجان والإحساس بالمرارة من أفعال المحتلين في مصر:

اذاقونا المذَلَّة في حمانا

وإن نصمت اذاقونا الحِماما[2]

ويطرب علي محمود طه للحن من ألحان «فاجنر» فيهتف:

لهُ مذاقٌ، له لونٌ، له أرجٌ

خمرٌ اباريقُها شتَّى وأثمار[3]

لقد كرر كلمة «له» وأضاف إليها في كل مرة كلمة جديدة، منبهاً بذلك إلى تنوع الإحساس بتلك الموسيقى السيمفونية، ولو لم يكن هذا التكرار لبهت اللون واختفى الأريج.

ويلح حافظ على نجومية فكتور هوجو الأدبية:

اعْجميٌّ كاد يعلو نجمُهُ

في سماء الشعرِ نجمَ العربي[4]

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص١٢٦-١٢٨ . سفوك: سفاك للدماء.

(٢) ديوان فخري ابو السعود ص١٠١

(٣) ديوان علي محمود طه ص ٣٥٠ .

(٤) ديوان حافظ جـ١/ ص٣٨ .

وينتقل إلى التوكيد عن طريق استخدام المفعول المطلق المبين للنوع:

قلتَ عن نفسِكَ قولاً صادقاً

لم تَشُبْهُ شائِباتُ الكذبِ[1]

أو عن طريق إيراد مشتق مثل اسم الفاعل من الفعل في البيت نفسه، كما في بيتي الجارم عن نار الحرب التي «طاحت بأهل الغرب»:

طاف عليهِم بالردى طائفُ

فاخْتَرَمَ الأنْفُسَ لما سَعَى

وصاح فيهمْ لِلتَّوَى صائحٌ

فصَمَّتِ الأسماعُ مُذْ اسْمَعا[2]

ويتكرر الاسم في صدر عدة أبيات متوالية، عندما يخاطب حافظ مدينة «مسينا» الإيطالية التي نكبت بالزلزال:

وسلامٌ عليكِ يوم تعُودين كما كنتِ جنَّةَ الطُّلْيانِ!

وسلام من كل حيٍّ على الأرض، على كل هالكٍ فيك فاني!

وسلام على الألى أكَلَ الذئبُ وناشَتْ جوارحُ العِقْبانِ!

وسلام على امرئٍ جادَ بالدمعِ وثَنَّى بالأصفر الرنَّانِ[3]

يتكئ الشاعر – هنا – على تكرار كلمة «سلام» للتوجه منها إلى أكثر من معنى: ضرورة النهوض من جديد، والحزن من أجل الضحايا، والدعوة إلى التبرع للناجين منهم، وهي تنبثق من الحس الإنساني للشاعر، ويقتضيها الحدث الجلل.

وتتنوع التعابير المكررة، فيتكرر الاستفهام بالأداة «كيف» التي تستدعيها الحرب ومآسيها، كما في قصيدة «وداع» لمحمود الخفيف:

وما علمت كيف خاض الحُتوف

سِجالاً وكيف تصدَّى لها

---

(١) المصدر السابق جـ١/ ص٤٠ .

(٢) ديوان الجارم، ص ٢٤٦ . التوى: الهلاك والموت.

(٣) ديوان حافظ جـ١/ ص٢٢٠ .

وكـــــيف أحـــــاط الرّدى بـالرجــــالِ

وزلـزلَـتِ الأرضُ زلْـزالَـهـــــــــــــا

وكـــــيف تصبُ الســــمــــاءُ الدخــــانَ

تَـزيـدُ عـلـى الأرض أهـوالـهـــــــــا

وكـــــــيف يُلاقـي الـكـمـي الـكـمـيَّ

وتمتـــــحن الحــــربُ أبطالَهــــا[1]

ويتكرر أيضـاً التعبير المسكوك (الجاهز) «لهف نفسي» عند إعلان انتهاء الحرب، ويلوح «يوم السلام» ، يقول الجارم:

لَهْف نفـــسي على دمـــاءٍ زكـــيّـــا

تركـــقْطرِ الغـــمـــام طُهْــراً وجـــودا!

لهف نفـــسي على شـــبـــابٍ تحـــدّى

عَـــذَبات الفِـــرْدوسِ زهْراً وعُـــودا!

لهف نفـــسي والنارُ تعـــصِفُ بالجـــيـ

ـش فـــتلقـــاه في الرياح بَديدا![2]

كما يتكرر التعبير بالكينونة في سياق من السخرية والاستهجان ثماني مرات في قصيدة شوقي «وداع لورد كرومر» ومنها:

لو كنتُ من حُـمْـر الثـيـاب عـبـدتُكم

من دون عـيـسى مُـحْـسناً ومُنيـلا

أو كنتُ بعضَ الإنجليـــز قَـــبِلتكم

مَلِكاً أقطّعُ كـــفَّـــه تقـــبـــيـــلا

أو كنت عـــضـــواً في الكلوبِ مـــلأتُه

أســـفـــاً لفُـــرقـــتكم بكاً وعـــويلا

---

(١) الرسالة، العدد (٣٢٧) ١٩٣٩/١٠/٩ .

- وراجع أيضاً الاستفهام بـ «أين» في قصيدة «إلى الإمبراطورة أوجيني» ديوان حافظ جـ٢/ ص١٤-١٦ .

(٢) ديوان الجارم ، ص٢٩ .

او كنت قِسّيساً يَهيمُ مبشِّراً

رتلتُ آيةَ مدحكم ترتيلا[1]

تتصاعد نبرة السخط لدى الشاعر على كرومر بعد إساءته إلى مصر والمصريين أقوالاً وأفعالاً، فارتكز على التعبير «كنت» التي سبقت في البيت الأول بأداة الشرط «لو» ليستبعد تماماً كل طريق يمكن أن تؤدي إلى تعظيم هذا «اللورد» أو تقديره، وقد أمضى في مصر ربع قرن (١٨٨٣-١٩٠٧) معتمداً مستبداً. أما ما جاء بعد التعبير المكرر فهو أشبه بالحجج المنطقية أو الأقوال «المسكتة» التي تضع الخصم في موضع الصمت والخذلان.

وتتكرر الجملة الفعلية «سلوا» ست مرات في سياق الحملة على المحتل الذي لم يحفظ العهد أو الفضل، يقول عزيز فهمي في اثنتين منها:

سلوا من سامها هذا العذابا

ومن شرع الأسنَّةَ والحرابا

سلوا جلادها تبتْ يداه

باي شريعة فرض العقابا[2]

ويتكرر التعبير بالتمني (ياليتهم)، وتتكرر معه كل الآمال المعقودة على إنشاء «عصبة الأمم» ، لكن الأمنيات قد تخيب، يقول أبو السعود:

قيل: «السلامُ» وشادوا الدار عالية

يا ليتهم إذ دَعوا بالسلم ما مانوا

يا ليتهم نزعوا ما في اكفِّهُم

ففي الأكف مَنيّات وعدوانُ

يا ليتهم نزعوا مافي جوانحهم

ففي الجوانح ثارات واضغان[3]

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص٣٧٣ حمر الثياب: الإنجليز. الكلوب: ناد بالقاهرة. مبشراً: إشارة إلى تاييد كرومر للتبشير في مصر.

(٢) ديوان عزيز، ص ١٢٣ .

(٣) ديوان فخري أبو السعود، ص ٢٢٥ .

ومن أنماط التكرار، تكرار «اللازمة» وتكون عبارة عن شطر بيت أو بيت كامل، ترد بشكل منتظم في جميع مقاطع القصيدة. ومن نماذج هذا النمط، طلب صادح بالحسية من علي طه:

واســــقنيـــــهـــا انت يـا اندلـســــــيـــة[1]

فالذكرى الحميمة - ذكرى بحيرة لوجانو السويسرية - والتلذذ النشوان، كانا وراء هذا الإلحاح أو التكرار في ختام كل مقطع من مقاطع قصيدة «أندلسية» التسع، وإن تغيرت في ثلاث منها، فقد ظل النداء الشجي «يا اندلسية» دون تغيير في جميع المقاطع

ويتكرر مثل هذا البيت/ اللازمة:

هؤلاء الإنجليـــزْ   غــصَّــةُ الشّــعبِ العــزيزْ!

في قصيدة «نحن والإنجليز»[2] للشاعر أحمد العجمي (ولد ١٩١٦) مع ختام مقاطعها الأربعة.

وكما يتكرر البيت/اللازمة في خواتيم مقاطع القصيدة، يتكرر أيضاً في مطالعها، ومثال ذلك هذا المطلع البارز لعلي طه:

ايـن مـن عـــــيـنـيَّ هـاتـيـكَ المجـــــالـي

يا عــروسَ البـحـــر، يا حلمَ الخـيــالِ[3]

فقد استهل بهذا البيت كل مقطع من مقاطع القصيدة السبعة، ولا يخفى ما في البيت من موسيقية عالية استبدت بالشاعر، ودعته إلى البدء بهذه الترنيمة والانطلاق منها إلى التحليق في الأجواء الفاتنة «في كرنفال فينيسيا».

وهكذا يجيء التكرار في سياق شعوري كثيف، وتؤدي العبارة أو الكلمة المكررة إلى «رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، واستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية»[1] .

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص٣٦٨-٣٧١ .

(٢) الرسالة، العدد (٧٤٠) ١٩٤٧/٩/٨ .

(٣) ديوان علي محمود طه، ص١٠٩ .

(٤) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٨، ص٢٨٧ .

ثالثاً: البنـاء التصـويري

الصورة والحقيقـة

يتصفى الشعر من كدورة السرد والتقرير والمباشرة بالخيال، والخيال ينتج الصورة، وهي البعد الثالث من أبعاد فن الشعر: اللغة والموسيقى والصورة، وإذا كان البعدان الأول والثاني يجنحان نحو حاسة السمع ويتحدان لإنتاج لغة شاعرية مموسقة، فإن الصورة تجنح – غالبا – نحو حاسة البصر لاستدعاء المحسوسات والمجردات جميعاً، فيشخص الأولى ويجسد الثانية، وقد تستمر في جنوحها لصياغة واقع جديد، يتراوح بين الألفة والغرابة، وتزداد الألفة فيه كلما زاد نصيب الصورة من العناصر الواقعية أو المتوقعة، وتستقر الغرابة – وأكاد أقول: الجدة – كلما بعدت عناصر الصورة عن العلاقات الطبيعية بين الأشياء في عالمي البصر والبصيرة.

والصورة الجيدة تعمد إلى كسر الألفة والمكرور، وتحيلهما معاً إلى غرابة، ودهشة تطلب في الشعر أكثر من سواه.

للصورة إذن دور مهم في بناء القصيدة، والوعي بها قديم في هذا الإطار: «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[1] .

ويعتبرها «رتشاردز» «الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل»[2] ورأى «كولردج» الشعراء في عصره يسعون نحو هدف رئيس هو «صور جديدة أخاذة» واستمر تصاعد دور الصورة بعد عصره، لذا يعقب عليه «سيسل دي لويس» ، فيقول «الإبداع والجرأة والخصوبة في الصورة، كلها تعد «نقطة قوية» أما الروح التي تسيطر على القصيدة المعاصرة ومثل أية روح أخرى فهي معرضة للإفلات من اليد. إن كلمة (الصورة) قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية أو نحو ذلك كقوة غامضة، وهذا ما فعله (ييتس) بها ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي

---

(١) الحيوان جـ٣/ ص١٣٢ .

(٢) مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣ ص٣١٠ .

وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باقٍ كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر».[1]

قد نمضي في هذا السبيل إلى مدى أبعد، فنجد النقاد في مواجهة الصورة، محاولين صنع التعريف المناسب لها، وهي مواجهة لا تحقق النجاح المقنع، بقدر ما تحقق المقاربة المطلوبة، ومع هذا فإن التعدد والاختلاف في تعريف الصورة – في حسباني – لا يفضيان في النهاية إلى اضطراب أو تناقض بين التصورات، فالصورة الشعرية بثرائها وتداخلها وتجددها الدائم تحتمل هذا التعدد وتستوعب ذاك الاختلاف، والتعريف الجامع المانع هو الصعوبة الحقيقية في هذا الموضوع، فهي تخضع للذوق الشخصي والميل الفكري قبل خضوعها للدرس والتحليل، وكأننا نحاول بهذا مصادرة ما لا يصادر، لقد «تمردت الصورة على كل تعبير، فهي التشبيه والاستعارة والكناية، وهي صورة رسمت بكلمات، وهي الوصف بكلمات شحنت عاطفة وانفعالاً، وهي التعبير ذو الدلالات الحسية...»[2] ، لكنها – في تصور الدكتور جابر عصفور – «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه»[3] .

والصورة – وأعني الصورة الأصيلة – تزيد الشعر عراقة في شاعريته، وهي تأخذ بيد الشعر إلى لقاء صنوه العريق فن الرسم، ولم يكن من المبالغة أن يقال: الرسم شعر صامت والشعر تصوير ناطق، وأن يعود الدرس إلى «لويس» لالتماس التعريف الذي يقترب كثيراً من عطاء الصورة في القصيدة الحديثة: «إنها رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»[4] .

---

(١) الصورة الشعرية، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي واخرون-وزارة الثقافة والإعلام بالعراق – دار الرشيد ١٩٨٢ ص٢٠

(٢) د. محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري-دار المعارف ١٩٨١، ص١٦٦ .

(٣) الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت ١٩٨٣ ط (٢) ص٣٢٣ .

(٤) الصورة الشعرية، ص٢٣ .

لهذا كانت الصورة الحسية التي تقف عند مجرد التشابه الحسي الظاهري بين الأشياء ولا تكشف عن الجوهر واللباب والمشاعر الكامنة خلف العلاقات التي يبتدعها الشاعر ابتداعاً، هذه الصور الحسية الشكلية ليس لها كبير أثر في النقد الأدبي الحديث، وقد التفت عبدالرحمن شكري – في فترة مبكرة – إلى وظيفة التشبيه الحقيقية، فقال في مقدمة ديوانه «الخطرات» الصادر عام ١٩١٦: «ومَثَل الشاعر الذي يرمي بالتشبيهات على صحيفته من غير حساب، مثل الرسام تغره مظاهر الألوان فيملأ بها رسمه من غير حساب... وقيمة التشبيهات في إثارة الذكرى والأمل، أو أي عاطفة أخرى من عواطف النفس، أو إظهار حقيقة، ولا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذي استُخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان»(١) .

وبهذا التصور الأخير الذي يتقاطع مع آراء بعض الكلاسيكيين في مثل قول «بوالو»: «لا شيء أجمل من الحقيقة، وهي وحدها أهل لأن تحب.. حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون»(٢) ، وليس من الرزانة أن يبالغ في دور الصورة المتولدة من الخيال وحده، لأن هناك نصوصاً عديدة جيدة، بلغت المراد من الإثارة والتأثير والشاعرية، وجاء التعبير فيها بالحقيقة القوية والعاطفة الهادرة، ولم تتضمن صوراً كثيرة أو خيالاً مفرطاً.

والمثال على ذلك من عند علي محمود طه، عندما يخاطب ربان حاملة الطائرات «كارجيس» التي أغرقت خلال الحرب الثانية:

يا ابنَ البحارِ وليداً في مسابِحها
ويافعاً يؤثرُ الجُلّى ويختارُ
ما عالمُ الماءِ؟ يا رُبّان، صِفهُ لَنا
فما تحيطُ به في الوهم أفكارا

---

(١) المؤلفات النثرية الكاملة – المجلد الثاني، ص ٨٠٩ .

(٢) راجع د. محمد غنيمي هلال:دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده. نهضة مصر د.ت، ص٦٥ .

وما حياةُ الفتى فيه؟ أتسليةٌ
وراحةٌ؟ أم فُجاءاتٌ وأخطار؟[1]

إن الشاعر – هنا – لا يمنحنا صوراً مجازية كثيرة أو خيالاً مجنحاً – كما هو متوقع من شاعر رومانتيكي مثله – لكنه يمنحنا إثارة فكرية خصبة، ونافذة للتأمل في أسرار البحر وعوالمه الغامضة، وهي بحد ذاتها مدعاة لإثارة الشعور والخيال.

وقد لاحظت نازك الملائكة أن الشاعر «لا يستعمل الصور إلا نادراً» وقد تدلنا الصفحات التالية أنه يستخدم الصورة بدرجة أقل من مجايليه من الشعراء الرومانتيكيين، لكنها ليست نادرة في شعره، ومع ذلك فقد بقي هذا الشعر «علي قسط كبير من الجمال والروعة، وسبب هذا أن الشاعر بارع براعة خاصة في خلق الجو العام للقصيدة بحيث يصبح مليئاً بالإشعاع والإيحاء والفتنة وبذلك يغطي نقص الصور»[2] .

ويقول عبد الرحمن صدقي في «الصرخة الأولى» في رثاء زوجه الإيطالية:

كان لي في أُخْريات العُمْر بيتٌ فعَدِمْتُهْ
سنواتٌ اربع؟ ام كان ذا حُلماً حلَمْتُهْ
همُّها همِّي، فلا تعْزِمُ إلا ما عزَمْتُه
بُرهةً، وانتبه الدهرُ فعفَّى ما رَسَمْتُه
اترَى الرضوانَ ذنباً اثِمَتْهُ وأثِمْتُه؟
احرامٌ ان سعدنا؟ ام خَبالٌ ما زَعمته؟
كلُّ ما اعرفُ اني كان لي بيتٌ عَدِمْته[3]

في هذه الأبيات – أو في هذه الخلاصة المركزة لمعالم القصة الفاجعة – يخفت المجاز حتى لا يكاد يبين، لكنها تحفل بألوان من الإيحاء والتأثير، فإن «الثوب التعبيري ملائم جد الملائمة للمضمون، فلا ترى ضعفاً ولا ركاكة، وهي أمور تبين في هذا الشكل المجزوء حيث

(1) ديوان علي محمود طه، ص ٢٣ .
(2) الصومعة والشرفة الحمراء، ص ١٦٠
(3) من وحي المراة ، ص ١٧ .

لا ندحة للشاعر إلا أن يحكم القول وإلا كان فضفاضاً، ويتضح ذلك في أن جانب الواقع معبر عنه بدقة، ربما لا يكون نصيب الخيال فيها كثيراً، لكنه عوّض ذلك كله بالفطانة الشديدة بوضع الكلمة في مكانها لا تريم عنه، وعبثاً يحاول الناقد أن يعثر على كلمة ليست في محلها، أو كلمة زائدة، بل يجد البساطة الشديدة والعمق الشديد أيضاً، والواقعية المفرطة، وهي قمة المأساة في البيت الأخير...»[1] .

وهكذا كان شعر عبدالرحمن شكري، فلم تكن اللبنة الجزئية فيه الصورة، ولم يكن العمل الشعري عنده مجموعة من الصور المتآزرة على بناء يعطي بكامله صورة كلية للتجربة الشعرية، ومع ذلك نجد أنفسنا «أمام أعمال فنية لا نستطيع إخراجها من دائرة الشعر، بل الشعر الجيد الذي نحبه ونؤثره وننفعل به..»[2] .

وإذا كانت الصورة ليست غاية في حد ذاتها، وإنما وسيلة يتوسل بها الشاعر، فإن مطلب الأصالة فيها يظل ضرورياً، حيث يتطلب من الشاعر أن يصور ما يتراءى له ولا يعبأ إلا بما يراه، يقول بودلير: «الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر، فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو، ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره، مهما عظمت مكانته، وإلا كان نتاجه الذي يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق»[3] .

وإذا كان التحليل المضموني يكشف عن الأبعاد الفكرية للصورة، بشكل يدعو إلى القناعة في بعض الأحيان، فإن ذلك لا يعني أن أدوات الفن ومنها الصورة الشعرية، أضحت مجرد قنطرة لعبور المعاني، فليس من الحكمة أبداً إراقة دماء الفن على مذبح الفكر، لأن الدرس الأدبي يتغيا في الأساس تكامل الطرفين – تكامل الألفة والعطاء – للوصول إلى القناعة الواجبة.

---

(١) د. عبد اللطيف عبد الحليم: شعراء ما بعد الديوان. مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٩، جـ ٢/ص٢٥٧ .

(٢) د. انس داود: ، عبد الرحمن شكري، نظرات في شعره. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص٧٠ .

– ومن امثلة ذلك في شعر شكري قصيدة «ابناء الشمال» وقصيدة «الجبل» راجع ديوانه ص ٣٤١ ، ص٦٥٣ .

(٣) نقلا عن دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص ٨٣ .

وهكذا بدت للصورة في قصيدة الغرب وسائلها التي اعتمدت عليها، والصفحات التالية تتكفل بجلاء الأبرز منها.

• التشخيص

يتحقق التشخيص personification عندما تستحيل المجردات والمحسوسات كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض، وتتخذ طريقها إلى أعماق الشاعر، فتصبح جزءاً من ذاته، وتتقاسم معه هواجسه وانفعالاته جميعاً، فإذا استوت كلمات، خرجت وهي مبللة بماء الحياة.

وكان عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) قديراً حقاً، حين أدرك هذه الوسيلة الفنية – دون أن يسميها – في حديثه عن الاستعارة المفيدة في كتابه «أسرار البلاغة» يقول: «فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، .. وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون...»[1].

يجدد الشاعر محمود الخفيف تأكيد «نظرية المؤامرة» في علاقة الغرب بالشرق، ويعود بها إلى عهد الحروب الصليبية:

قائمة من عهدها الأسبق
حربُ الصليبيين في المشرق
لم يفتر الغربُ ولم يألنا
من حربه أو كيده المرهق
لا تلم الغرب على بغيه
اللوم للمستسلم الموثق

(١) أسرار البلاغة، تصحيح الشيخ محمد عبده والسيد محمد رشيد رضا. دار المنار، القاهرة، ط (٢) ص٣٣.

منذ ذلك العهد البعيد، ورغم العلاقات الإنسانية التي نشأت خلاله، والآثار الثقافية والعلمية التي أسهم بها الشرق في النهضة الأوربية، رغم ذلك فإن الغرب – في رؤى الشاعر – لم تفتر همته أو همة ساسته عن التفكير في البغي والكيد والحرب معلنة وغير معلنة للسيطرة على مقدرات الشرق وخيراته.

ومع ذلك فإن المسئولية واللوم الحقيقي يقعان على الطرف الضعيف أو المستكين للضعف (الشرق) الذي:

يضنُّ بالمال على وفرة

ويرتضي الأغلال في ضنّه[1]

إن استحضار الغرب وتجسيده، ثم خطابه خطاب الكائن الحي يبدو أكثر وضوحاً وتشخيصاً في قصيدة «بين الشرق والغرب»[2] للشاعر فؤاد بليبل ، وفيها يقول:

أيُّهذا الشرقُ يكفيكَ عَمًى

فاتَّقِ الغربَ وكنْ في حَذَرِ

لا يغُرنَّكَ إما ابْتَسما

بسمةَ البرقِ قُبيلَ المطرِ

فهْوَ لم يعشقكَ إلا مثلما

يعشقُ الجزَّارُ سربَ البَقرِ

سائلِ السكيِّنَ عن هذا الولاءِ

وسَلِ المَسْلَخَ عن ذاك الودادِ

واحْذرِ السُّمَّ بمعسول السَّباءِ

واجتنبْ في وَردِهِ شوكَ القتادِ

فقد جعله الشاعر كائناً متربصاً يبتسم ابتسام المخادع، وعاشقاً كاذباً ، بل إنه يسترسل فيجعله كما «الجزار» الذي يقتل كل ولاء ، ويتنصل من كل وداد، لذا كانت صيحة التحذير واجبة في مواجهة الوان المداراة والمخاتلة.

(١) ياشرق:محمود الخفيف، الرسالة ، العدد (٧٥٧) ١٩٤٨/١/٥

(٢) الرسالة ، العدد (٣٨٣) ١٩٤٠/١١/٤ .

ويسقط القناع عن الغرب، في «حرب طرابلس» ويكشف عما يضمر للشرق من طمع في اقتسام بلدانه، يقول حافظ:

طمعٌ ألقى عن الغربِ اللّثاما

فاستفقْ يا شرقُ واحذرْ أن تناما

ويتوالى سقوط الأقنعة ، فتتولد أسئلة الدهشة والنفي والاستغراب، كما تتكشف «نية الغرب» الدموية ، أو هكذا قرأها حافظ:

بارك المطرانُ في أعمالهمْ

فسلُوه باركَ القومَ علاما؟

أبهذا جاءهُم إنجيلُهُمْ

آمراً يُلقي على الأرض سلاما؟

كشفوا عن نيّة الغرب لنا

وجَلَوْا عن افقِ الشرق الظلاما

فقرأناها سطوراً من دمٍ

أقسمَتْ تَلْتهمُ الشرقَ التهاما

لقد صور حافظ في هذه القصيدة عواطف المصريين تجاه أطماع المعتدي، في تلك اللحظة التاريخية، ورصد الثورة التي تأججت في النفوس عندما أغار «الطليان» بغياً على طرابلس فقتلوا ومثّلوا بالقتلى، بل وذبحوا الشيوخ وأصحاب العاهات والأطفال ، ثم:

أحرقُوا الدُورَ، استحلُّوا كل ما

حرَّمتْ (لاهايُ) في العهد احتراما[1]

ويتكرر التحذير من «أمة المحتل» ومن كل المعالم الدالة عليه، يجسدها ويشخصها من أجل تلك الغاية، ويخاطب سعد زغلول قائلاً:

لا تقرب «التاميزَ» واحذرْ وِرْدَه

مهما بدا لك انه مَغْسولُ

(١) ديوان حافظ جـ٢/ص ٦٧،٦٦ قصيدة : حرب طرابلس.

- يشير إلى مؤتمر لاهاي الذي عقد سنة ١٨٩٩ للقضاء على أسباب الحرب.

الكيدُ ممزوجٌ باصفر مائه

والختلُ فيه مذوّبٌ مصقولُ[1]

إن نهر «التاميز» المعلّم الدال على بلاد الإنجليز، يستحيل كائناً يكيد للآخرين ، ويدأب في الخداع والمكر حتى صارا من صفاته التي لا تنفصل عنه.

لكن عطاء التشخيص يتجلى أكثر، عندما تصافح عين الشاعر مشاهد الطبيعة في أوربا، وتكون هذه المصافحة بمنأى عن تداخل البعد السياسي. يقول شوقي في بعض مشاهد الطبيعة الأوربية:

كم في الخمائلِ وهي بعض إمائها

من ذات خَلْخَالٍ وذات سِوارِ

وحَسيرةٍ عنها الثياب وبضّةٍ

في الناعمات تجُرُّ فضلَ إزار

وضحوكٍ سنّ تملأ الدنيا سنىً

وغريقة في دمعها المِدْرار

ووحيدةٍ بالنَّجْدِ تشكو وحشةً

وكثيرةِ الأتراب بالأغْوار

ولقد تَمُرُّ على الغدير تَخالُه

والنبتَ مرآةً زهتْ بإطار

حُلوُ التسلسُل موجُهُ وخريرُه

كأناملٍ مرَّتْ على أوتار

مُدَّتْ سواعد مائه وتالقت

فيها الجواهرُ من حصىً وجِمار[2]

---

(1) ديوان حافظ جـ1/ص 111 .

(2) ديوان شوقي جـ1/ص103 .

إن الساكن الجامد من الطبيعة تحول في الصورة إلى حي متحرك، فالخمائل تبدو مجموعة من الحسناوات اللواتي يتحلين بالخلاخيل والأساور، ومنهن من تميل إلى التعري، أو إلى التستر والتبختر بطول الثياب ، وهناك السعيدة التي تضحك فتملأ الدنيا بهجة، والحزينة التي تغرق في دموعها، وهناك من تبدو وحيدة في مقابل من تبدو كثيرة الأصحاب. أما الغدير الصافي كما المرآة ، فهو حلو عذب يهمس موجه وخريره همس الأنامل الرقيقة على أوتار موسيقية، وله سواعد كما الإنسان تأخذ مجراها في الأرض ليتدفق الخير.

وقد نجد مثل هذا التشخيص الحسي ، في وصف جبال سويسرا وصخورها:

والصخرُ عالٍ قام يُشبه قاعداً
وأنافَ مكشوفَ الجوانبِ مُنْذرا
بين الكواكب والسحاب ترى له
أذناً من الحجر الأصم ومِشْفَرا[1]

فالصورة - هنا - تعتمد على التشابه الشكلي بين أطرافها، دون التماس لأي صلة نفسية أو شعورية بين طرفي الصورة (المشبه والمشبه به) وكأن غاية الشاعر هي البحث عما يماثل ما يتراءى له من مناظر الطبيعة ، حيث التركيز على الهيئة أو المظهر الخارجي، وكأنه أيضاً يقرب صورة الصخر (العجيبة) إلى أبصار أناس لم تر صخراً من قبل ! وبإيجاز تقف الصورة عند الحواس ولا تتجاوزها إلى مواطن الفكر والشعور.

ولم يكن شوقي وحده في هذا السبيل ، فهذا علي طه يتعثر في مثل هذه الصور الحسية ، يقول:

ولمَ البحيرةُ مثلما سُجِرتْ
او فُجِّرتْ من عرق منذَبحِ[2]

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ص٨٥ .

(٢) ديوان علي محمود طه ، ص١٥٧ . سجرت : ملئت.

وإذا عرفنا أن البحيرة المقصودة هي بحيرة مدينة زيوريخ السويسرية، وأن السياق هو وصف الاحتفال بالعيد الوطني، بين مواكب مرحة وأسهم نارية ، عرفنا إلى أي مدى كانت الصورة حسية ، وإلى أي مدى تتنافر أطرافها من جانب الشعور والذوق ، فلا تقوم على شئ سوى التشابه بين لونين، دون جامع نفسي حقيقي، فالبحيرة التي تتلألأ بأضواء البهجة والمرح، وتزدحم بألوان المشاعل والمحتفلين، تستحيل دماء تفجرت من عرق ذبيح، فلا تنتج الصورة إلا الإحساس بالفزع والرعب، والتنافر بين أطرافها، أتى الشاعر بكل هذا لمجرد التشابه اللوني ، بعدما لعبت برأسه ـ كما يقرر ـ «نشوة الفرح» !

ومثل هذه الصور، تستدعي بقوة الكلام العظيم للأستاذ العقاد عن التشبيه ووظيفته التعبيرية ، وهو ما زال دستوراً نقدياً صالحاً للصورة بأنواعها ، وفيه يقول: «اعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الإحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه..»[1] .

ومع هذا، فإن هناك صوراً ـ اتخذت من التشخيص وسيلتها الأساسية ـ تقوم على الصلة الوجدانية مع الطبيعة ، وأضفى الشاعر عليها مشاعره الحقيقة وبادل فيها الأشياء أشواقه وأشجانه، فجاءت أكثر صدقاً وحياة.

---

(١) الديوان في النقد والأدب جـ١/ص١٦ـ١٧ .

والمثال من شوقي أيضاً، يقول في «غاب بولونيا»:

فنبيتُ في الإيناس يَغْـ
ـبِطنا به النجم الوحيدْ
في كل ركن وقفةٌ
وبكل زاوية قُعود
نَسْقِي ونُسْقَى والهوى
ما بين اعيننا وليد
فمن القلوب تمائمٌ
ومن الجُنُوب له مُهود
والغصنُ يسجد في الفضا
ء وحبذا منه السجود
والنجمُ يَلْحظُنا بعينٍ
ما تَحولُ ولا تَحيدْ[1]

إن الطبيعة ومفرداتها – هنا – محببة إلى نفس الشاعر، وتبدو مألوفة مأنوسة، تستعير من أحوال الإنسان كل رقيق وعذب وما يتفق مع الموقف، فالنجم «يغبط» ولا يحسد، و«الغصن يسجد» ولا يجمد. اما الهوى في مشهد الذكريات الجميلة، فهو ذلك الوليد السعيد الذي تعطف عليه عيون الحبيبين بأطيب ما يكون العطف، فيعدان مهده الوثير، ويصنعان من القلوب التمائم التي تحفظه.

وهكذا بدا جبل «البرونات» الإيطالي في نظر الشاعر المحتفي بالجمال الحسي، علي طه:

والبروناتُ غادةٌ لبستْ حُلَّةَ السَّهرْ
نُثِرتْ فوقها الدُّيارُ كما يُنثرُ الزهرْ
وعَبرْنا رحابها فاشارتْ لمن عَبَرْ
هاكَها قُبْلَةً، فمنْ رامَ فليركبِ الخطرْ!
فسَمَوْنا لخِدْرِها زُمراً تلوها زُمَرْ[2]

---

(1) ديوان شوقي جـ ١/ ص٧٥ .

(2) ديوان علي محمود طه ص١٣١ .

فقد جعل الجبل امرأة حسناء، تلبس أجمل ما لديها، تشير للعابرين، تعدهم بالقبل، ولم يتردد الشاعر في المغامرة فصعد مع الصاعدين إلى خدرها ليظفر بالوعد، وعد الجمال الذي «توشحت» به أروع الجبال.

وهو بهذه الصورة يقدم «لمسة من تلك اللمسات الشعورية التي تترجم في صدق عن لغة النفس، حين تندمج في المنظر المعروض على البصر بكل خلجة من خلجات الوجدان. ومن أبلغ طرق الدلالة على هذا الاندماج أن يتخطى الشاعر مرحلة الهيام من جانب واحد إلى مرحلة العشق المتبادل بين جانبين، المتبادل بين الطبيعة وبين أولئك السارين في مباهجها يدفعهم الشوق ويلهبهم الحنين، الشاعر عاشق والطبيعة عاشقة.. وهو هنا يقف على السفح وهي هناك تنتظره فوق القمم، تلوح له بقبلة من القبل الملهمة لتثيره وتغريه، بغية أن يصعد إلى شرفتها الأنيقة في أعالي الجبل شأن كل حبيبة تدعو المحب إلى ركوب الأخطار وأي محب صادق لا يستهين بالصعاب ولا يهزأ بالأهوال؟»[1].

ويمتد التشخيص إلى الشلال والجبل والغابة[2] في بلاد الإنجليز، وهي مظاهر الطبيعة التي استوحاها عبدالرحمن شكري أثناء بعثته، يقول عن الشلال:

إنما انت ناقمٌ ينصفُ السَّهْـ
لَ بفضلِ الشَّواهقِ الشَّماءِ

تجعل السهلَ والحزونَ سواءً
ليس نجدٌ ووهدة بسواء

مَرِحٌ انت ام كما يُسرع الفا
رسُ في نجدةٍ إلى الهيجاء

وهو تشخيص يتولد من التأمل الذي يجمع بين أضداد الشعور الإنساني، فنجد الشلال تارة ينقم، وتارة أخرى يمرح، وفي كل أحواله يمتلك إرادة الفعل والتغيير.

كما يمتد التشخيص إلى الجماد، في قصيدة أبي شادي عن «روبوت» رآه منتظراً بالباب، وهو يمشي ويضحك ويتكلم كما يتكلم الإنسان:

---

(١) انور المعداوي: علي محمود طه الشاعر والإنسان ، ص ١٩٢ .

(٢) راجع: ديوان عبدالرحمن شكري ص ٥٥٦، ٦٥٣، ٦٦٧ على التوالي.

وراح يصحبني في مشيةٍ صدقتْ
فما تعثّر بل قد جاز حسْباني
فرنَّ في ضحكٍ من حيرتي ومضى
في سُخرِه جدُّ مغرورٍ وفرحان!
وقال: اعلم صديقي إنني بشرٌ
للكهرباء ومن جَدْواكَ بنياني![1]

أما المجردات فتحيا كما تحيا الطبيعة ومظاهرها، ويراها الشاعر من خلال مشاعره، ويقابل بينها وبين هواجسه.

فالحرب امرأة قاسية تلد الكوارث منذ القديم، بل تبدو كائناً خرافياً يلد الخوف والبشاعة، يقول فخري أبو السعود:

فقوتلتِ من ام ولود جليدة
وإن شابَ منها مفرق وقُرون
إذا حملت جاءت باعجب صِبْية
تَبايَنَ منهم اوجُه وعيون[2]

ويستهل شوقي «ذكرى كارنارفون» بذكر الموت، فيصوره أسداً يصارعه الإنسان ويحاول دفعه، ولكن أنّى له ذلك؟[3].

وخطاب المدن خطاب الأشخاص العاقلة، المالكة لإرادتها أو المغلوبة على أمرها، يتحقق في العديد من قصائد المدن الغربية، وقد مرت بنا نماذجها في غير ما موضع من الدراسة.[4]

---

(١) روبوت أو الإنسان الآلي. العصور ، العدد (١٧) يناير ١٩٢٩ ص٧٦٦ .
(٢) ديوان فخري أبو السعود، ص ٢٢١ .
(٣) ديوان شوقي جـ٢/ ص٣٧٧ .
(٤) ويمكن الإشارة إلى خطاب باريس لدى الجارم (ديوانه جـ٢/ ص ٥٣٥).
وزكي مبارك (ألحان الخلود ص٣٠٥) وعزيز فهمي (ديوانه ص ٩٠).
وخطاب روما عند صدقي (من وحي المرأة ص ٢٦٣).
وأثينا عند عبداللطيف النشار (الرسالة - العدد ٣٨٦ - ١٩٤٠/١١/٢٥).

● التجسيد

ويتحقق التجسيد reification في الصورة الشعرية، باقتران كلمة تشير دلالاتها إلى جماد concrete بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد abstract[1].

والفكرة المجردة بطبيعتها عصية على التحديد الصارم والتصور الكامل، بخلاف الشيء المحسوس الذي يكون قريباً من الأذهان وبعيداً عن التأويل، لذا كانت هذه الوسيلة الفنية من وسائل التصوير الشائعة في الشعر الحديث على تعدد اتجاهاته، بحكم طروقه آفاقاً واسعة من الأفكار والتأملات، وهي محاولة الشاعر لتقريب المعنويات إلى الأفهام، ونقلها من مجال التجريد إلى مجال التجسيد، حيث تخاطب حواس السمع والبصر والذوق والشم مباشرة ودون حجاب.

يحذر الخفيف الشرق من وعود الغرب ، فيقول:

يا شـــرق كم غـــرتك بيض الوعـــود
ألفْـــتـــهـــا حـــتى الفت القـــيـــود
تـخطر في القـــيـــد على ذلةٍ
تلوكُ في الأغـــلال مـــجـــد الجـــدود
اهنا بماضـــيك وفـــاخـــر به
ولُكهُ يا مـــسكين حـــتى يعـــود![2]

فالوعود تتراءى له بيضاء اللون، والاستكانة إليها قيد واستعباد، والمجد والماضي - وهما معنيان مجردان - يتجسدان في صورة حسية مذوقة «تلوكها» من ألف القيود.

وكان حافظ في مفتتح القرن العشرين يطالب «رجال الدنيا الجديدة» (أمريكا) بمخترعات «تسحق» أمراض الشرق الاجتماعية:

كـــاشفُ الكهـــرباء ليـــتكَ تُغْنى
باخـــتـــراعٍ يَرُوض منا الطبـــاعـــا

---

(١) د. سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي ، ص ١٩٥ .

(٢) يا شرق: محمود الخفيف. الرسالة، العدد (٧٥٧) ١٩٤٨/١/٥ .

آلةٍ تســـحقُ الـتـــواكلَ في الـشـــر

ق وتُـلـقِي عن الـريـاء الـقِـنـاعـــا[1]

لقد جسد سخط الشاعر – وأمله في الوقت ذاته – التواكل والرياء في صورة حسية، تتطلبان السحق بآلة مادية، ولو كانت من مخترعات الغرب «الأمريكي»

وعلى جانب مواز، نجد زكي مبارك يخاطب الغرب باعتزاز:

بنا اســتــهــدت بصـائرُ لم نَرُضـهـا

خـــداعـــاً بالمواعـــيـــد الـكذابِ

كـــدأبِكُم وقـــد مَـــرنتْ نـهـــاكمْ

على ســتــر الخـيـــانةِ بالخِـــلاب

لـنـا الخـلـدُ الـذي لـن تـرزقـــــوهُ

ولـو أوتِيـــتُم مُلْك الســـحـــاب[2]

فالخيانة والخلد – وهما من المعاني التجريدية – يتحولان إلى دائرة المعاني الحسية، الخيانة شيء يُستر بأساليب الخداع، والخلد رزق لا يمنح بالنهب والاستلاب.

ونجد فخري أبو السعود يجسد كيد المحتل الدخيل، والذل والموت في أشكال مادية منوقة:

فـمـهـلاً مـعـشـر الدُّخـلاء مـهـلاً

إلام نســيغ كـيـــدكُم إلامــــا!

اذاقـــونا المَذلـة في حـــمــــانا

وإن نـصـمـت اذاقــونا الحِـمـامـا[3]

وعند انتهاء الحرب، لا يكاد الجارم يصدق أن السلام عاد إلى الدنيا، وأنه أصبح ظلاً ممدوداً، فيهتف بمصابيح البِشر والأمل أن تزداد إشراقاً، وأن تستمد وقودها (المادي) من الشوق (المعنوي) إلى السلام:

---

(١) ديوان حافظ جـ١/ ص٢٦٠ .

(٢) الحان الخلود، ص ٨٦-٨٧ .

(٣) ديوان فخري ابو السعود، ص ٩٩، ١٠٠ .

ـ أصـــحـــيحٌ عـــاد الســــلامُ إلى الكو

ن، واضـــــــــحى ظِـلاً بــه ممـدودا؟

ـ واسطعي أيهــــا المصـــــابيحُ زُهْراً

واجــــعلي شــــوقَنا إليك وَقــــودا[1]

أما علي طه، فيتمثل له المجد رواقاً له جدران، عليها صور الخالدين من الأبطال، من أمثال ريان حاملة الطائرات «كارجيس» الذي دخل باب المجد واجتاز ساحته وسار فيه، ثم رأى في «أقداسه» تمثال الخلود، وقد نحته التاريخ من رخام الدهر:

رِواقُ مـــجــــدٍ على جـــدرانِهِ رُفِـــعتْ

لـلـخــــــالـديـنَ أمـــــــاثـيـلٌ وآثـارُ

دخلْتَ من بابه، واجــتــزتَ ســـاحــتَــه

وســــرتَ فـــيــــه على آثار من ســــاروا

يتــيــــهُ باسْـــمكَ في أقـــداســــهِ نُصُبٌ

رخــــامُــــه الدهرُ، والتــــاريخ حـــفَّـــار[2]

كما استخدمت هذه الوسيلة الفنية في تجسيد معان مجردة مثل: العز والشعر والشر والذكرى، في سياقات أخرى تتعلق بتجليات الغرب في القصيدة الحديثة. فالعز يعتلي صهوته «الطيارون الفرنسيون» وتخالهم ملائكة فوق الخيول، في قول شوقي:

صـــهـــوةَ العِـــزِّ اعــتَلَوْا تحــسَبُــهمْ

جـــمع أمـــلاكٍ على الخـــيل تســـامى[3]

وشعر شكسبير يتجسد – في نظر حافظ – زهراً مبتلاً بالندى، ويزداد نضارة كلما مر الزمان، ولأن نسيجه الفني يتسم بالقوة والجدة، فهو مثل النقوش الفرعونية الزاهية الألوان:

---

(١) ديوان الجارم جـ١/ ص٣١-٣٢ .

(٢) ديوان علي محمود طه، ص ١٢٤ .

(٣) ديوان شوقي جـ١/ ص٥١٧ .

نَـدِيً عـلـى الأيـام يـزدادُ نَـضْـنـــــــرةً

ويزدادُ فـــيـــهـــا جِـــدَّةً وهـو يَقْـــدُمُ

يُؤَنِّـي إلى قــــرائـه ان نَـسْـــــجَـــــه

لـيــومٍ وان الـحـــائِك الـيـــوم فـــيـــهمُ

كـــتلك الـنـقـــوش الزاهـيـــاتِ بمعـــبـــدٍ

لـفـــرعـــونَ لازالت علـى الـدهر تَسْلَم[1]

اما تقاليد الشعر القديمة، فاضحت مثل «الكمائم» التي تخنق التجديد عند الشعراء، وتكبل انطلاقهم:

فــــارفـــعـــوا هذه الـكمــــائمَ عنّا

ودعـــونـا نَشمُّ ريـحَ الـشـــمــــالِ[2]

والشر يستحيل خبزاً، والمر شراباً في «مرثية لشكسبير» للشاعر محمد ابو الفتح البشبيشي (١٩١٥-١٩٣٤):

الآن لا تـرهبُ بـرقـــــاً لمـعـــا

ولا وشـــاةً خـــبـــزوا الـشـــرَّ مـــعـــا

لقـد شـربتَ المرَّ دهراً مـوجِـعَـا[3]

ويجسد صدقي الذكرى فيقول:

انـا اليـــوم من ذكـــراكِ في جـــوف هـيكلٍ

رهـيـب، وهـذا الـحـــزنُ فـــيـــه إلـهُ

انـا راهـب الـذكـــرى، وقُـــرْبـانُ راهـبٍ

بمعـــبـــدهـا إخـــبـــاتُه وبكاهُ[4]

---

(١) ديوان حافظ جـ١/ ص٧٤ .

(٢) ديوان حافظ جـ١/ ص٢٣٨ .

(٣) مرثية لشكسبير: محمد ابو الفتح البشبيشي، ابولو، مايو ١٩٣٣ .

- درس الشاعر في دار العلوم، وتوفي قبل التخرج عن ١٩ عاماً.

(٤) من وحي المراة ، ص ٧٩ .

فالذكرى – وهي من المعاني التجريدية – تتحول إلى معبد، يعبد فيه الحزن/ الإله، والراهب الوحيد في هذا المعبد الرهيب، بل والقربان أيضاً، هو الشاعر الخاشع الباكي.

ولعل في هذه النماذج وغيرها – خاصة عند شعراء التجديد – أثر من آثار الرومانتيكية والرمزية الغربية، على شعرنا الحديث، يقول الشاعر الفرنسي بودلير في قصيدة «تراسل» :

وكما تختلط الأصداء المديدة في الآفاق البعيدة
في وحدة غامضة عميقة
لها رحابة النهار وشمول الظلام
كذلك في معبد الطبيعة
تتجاوب العطور والألوان والأنغام[1]

● **التجريد**

إذا كان التجسيد يتجه نحو التقريب والتحديد، فإن الشاعر قد يلجأ إلى المجردات ليصور بها المحسوسات المتفق على تصورها، والمدركة من الأفهام على اختلاف المستويات الثقافية، يحول المحسوس إلى مجرد ليخرج به من أسر الحواس إلى أفق أرحب غير محدود، يلتمس فيه الروحانية، ويلامس الغموض والضبابية، وإن شئت – بتعبير عبدالقاهر مرة أخرى – «لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية، لا تنالها إلا الظنون»[2] .

وليست الغاية – هنا – تناول ما يثيره التجريد من نقاش، وعدم اعتراف أحياناً بدوره على صعيد الإبداع الشعري[3] وإنما ما تنتجه هذه الوسيلة الفنية من صور خيالية، وهو ما لا يكاد يخلو منه ديوان حديث، ومن جانب آخر فإن التجريد الخالص لا يكاد يتحقق، فمن امتزاج الاثنين معًا: الحسي والمجرد، تولد الصور، وهو ما بان في قصيدة الغرب.

---

(١) الشاعر الرجيم بودلير: عبد الرحمن صدقي ، ص ١٠٧–١٠٨ .
(٢) أسرار البلاغة، ص ٣٣ .
(٣) راجع: الشعر العربي المعاصر: د. الطاهر احمد مكي،ص ٨٥ .

يظهر شيء من هذا في مفتتح قصيدة شوقي عن «نابليون» :

قفْ على كَنْزٍ بباريسَ دفينْ
من فريدٍ في المعالي وثمينْ
وافتقدْ جوهرةً من شرفٍ
صَدَفُ الدهر بِتِرْبَيْها ضنين
قد توارتْ في الثرى حتى إذا
قدُمَ العهدُ توارت في السنين
غُرِّبتْ حتى إذا ما استيأسَتْ
دَنَت الدارُ ولكن لاتَ حين
لم تُذِبْ نارُ الوغى يا قوتَها
وأذابته تباريحُ الحنين[1]

فالصورة التي سكها شوقي من أجل القائد الفرنسي الشهير، تقع في منطقة وسطى بين التجريدي والحسي، فالكنز الدفين ليس بالتأكيد كنزاً مادياً، بل هو من فريد المعالي والصفات، ولم يكتف بأن يكون نابليون «جوهرة» من الجواهر المادية مهما غلا ثمنها، فمازج الحسي بالمجرد «جوهرة من شرف» ، فما أندرها من جوهرة! تتوارى في الخلود، تتغرب لتقترب، وتتعرض لنار الحروب والمحن لتتوهج، وتتصفى أكثر لتظل منها معان تتعلق بالبطولة والصلابة والصفاء.

كما يتجرد «الشلال» عند شكري:

يا أخا الصمت في الجلالة
والروع وصنو النكباءِ والهوجاءِ
إن في القلب لوعةً ما تقضّى
أنت حاكيتَ همّتي ورجائي
أحسبُ الخلد مثل مائك ينها
رُ ونفسي في مائه كالهباء

(١) ديوان شوقي جـ٢/ ص٥٦٤ . تربيها: مثنى ترب وهو النظير.

انت فجّرت في ضلوعي
ينبوعاً من الشجو مُسرعاً في دمائي

إنه يستوحي من منظر الشلال الصاخب أفكاراً تأملية ومشاعر شجية، فصوت الشلال في روعته ومهابته مثل الصمت التام في روعته، فلكل منهما روعة، وهو يحاكي الهمة والرجاء عند الشاعر، وإذا كان الخلد يتجسد «مثل مائك» فإنه سرعان ما يعود إلى التجريد فالنفس كالهباء. والينبوع الذي تفجر في ضلوعه هو ينبوع «من الشجو» والمعاني، وهكذا يوغل في التجريد:

انتَ اصفى من الوداد وانقى
من حبور النعيم والسَّراءِ
انت كالدهر تاخذ التُّرب
والعسجد حتى تعيده بالحباء[1]

وهذا ما يمكن أن نجده أيضاً في حديثه عن «الشاعر بيرون» :

قد اجتبيتَ من الآراءِ أشرفها
حتى كانك معنى الصدق في الخبرِ[2]

ويزور فخري أبو السعود كنيسة «وستمنستر أبى» وهي من أفخم الكنائس بإنجلترا، وفيها يدفن كبار الرجال في تلك البلاد، وفي ظل الأجواء الروحانية، يزدهر التجريد:

- هنا حَرَمُ الخلد الذي عمَّ ذكرُهُ
فمَلْحُودُهُ في عالم الذكر يُولدُ
- سِجلٌ لأحقاب العصور التي مضتْ
تجمَّعَ فيه شملُها المتبدِّد
- إذا انطلقتْ فيه النواقيس خلتها
صدى العُصُرِ الخالي به يتردد[3]

---

(١) ديوان شكري، ص ٥٥٦-٥٥٨ . الحباء : العطية.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٠ .

(٣) ديوان فخري ابو السعود،ص ١٦٥ .

إن الشاعر الشرقي تغلب عليه النزعة الروحانية التي ترى «أن المادة وحدها عاجزة عن أن تشرح كل ما يحدث في العالم، بل لا يفسرها إلا القول بوجود شيء غير مادي، شيء روحاني وراء هذا الشيء المادي»[1] .

لهذا لم يتوقف كثيراً أمام فخامة البناء أو براعة التصاوير، واهتم بتجريد المحسوس، واستخلاص المعنى الذي يتوافق مع نظر شرقي يحسب ما بعد الموت كما يحسب ما قبل الموت، هكذا يصبح البناء «حرم الخلد» و«سجل» للزمان، ويدخل المقبور «عالم الذكر» ، وصوت النواقيس هو «صدى» التاريخ.

وفي لحظة ما تتراءى تماثيل روما لشوقي واضحة وضوح الحقائق:

وتماثيلٌ كالحقائق تزدادُ وضوحاً على المدى وإبانةْ[2]

ويمضي علي طه إلى مدى أبعد، فيجرد المحسوس المغرق في المادية، فالعشاق على ضفاف «نهر الرين» :

اقبلوا كالضوء اطيافاً واحلاماً لِطافا[3]

والبحر والفتيات في «الريفيرا» الفرنسية تستحيل رؤى صافية:

البحرُ والحورُ فيه سابحةٌ

رؤىً بها بات يحلمُ القمرُ[4]

ويشبه سواد الليل بالسخط في قصيدة «بين الحب والحرب» وقد عانى بعض ويلاتها:

ودجىً كالسُّخط من بعد

قد دعونا نجمه ان يُغمضا[5]

---

(١) احمد امين: بين الغرب والشرق. الثقافة ، العدد (٢) ١٩٣٩/١/١٠ .

(٢) ديوان شوقي جـ١/ ص١٥٧ .

(٣) ديوان علي محمود طه، ص ١٥٩ .

(٤) السابق، ص ٣٦١ .

(٥) السابق، ص ٣٢٠ .

ومن أمثلة تشبيه المعقول بالمعقول، تشبيه شعر شكسبير بالإنجيل في قول حافظ:

اتاهُمْ بشعرٍ عبقريٍّ كأنه
سطورٌ من الإنجيل تُتْلى وتُكْرَمُ(1)

ونجد الصورة نفسها عند شوقي في حديثه عن قصص شكسبير:

مهما تُمثِّلْ ترى الدنيا ممثّلةً
أو تُتْلَ فهي من الإنجيل أجزاءُ(2)

ومن وحي «اللحن التاسع أو لحن المسرة» للموسيقار بيتهوفن، يقول الشاعر إبراهيم زكي:

- واللحن أشجى لغات الحزن قاطبة
نعم وأشجى لغات الفرح من قدمِ
- لحن المسرة يا لحن الجمال ويا
لحن النعيم الذي ولى ولم يدم
لما سمعتك خلت النفس قد دخلت
نقية الذيل في قدسية الحرم
أو أنها في جنان الخلد قد رتعت
تلهو وتمرح في بحبوحة النعم(3)

فالتحليق في آفاق الموسيقى الرحبة، مع الرغبة في التخلص من أدران الواقع وجهامته اليومية، أدى إلى سيطرة الكلمات المجردة على معجم الشاعر، أما الكلمات الدالة على المحسوس فلا تكاد تبين.

---

(1) ديوان حافظ جـ1/ ص74 .
(2) ديوان شوقي جـ2/ ص351 .
- قصيدتا حافظ وشوقي نشرتا سنة 1916 بمناسبة مرور ثلثمائة عام على وفاة شكسبير، ولا مجال
- هنا - لتحقيق الأسبق منهما في النشر. لكن أشير إلى أن شوقي قد شبه أدب هيجو بالإنجيل في قصيدته «ذكرى هيجو» المنشورة عام 1902 . ديوان شوقي جـ2/ ص461 .
(3) اللحن التاسع: إبراهيم زكي. السياسة الأسبوعية 1933 .

ومقدمة الشاعر النثرية للقصيدة، تدل على شيء من تلك الآفاق التي أشار إليها الشاعر الحديث معانقاً ومستلهماً، وفيها يقول:

«دخلت اليوم المملكة السماوية حيث لا تسمع غير ألحان ملائكية تجلب لنفسك الطمأنينة والسلام. هذه المملكة الواسعة وهذا الخلد الكبير وددت لو أني صرفت فيها ساعات العمر جميعاً وويح للساعات الضنينة التي تمر ثقالاً في العمل اليومي ولا أظفر منها بساعة إلا بشق النفس وبعد الجهد الجهيد. تلك الساعة هي ساعة أن أصغي إلى ألحان ذلك العبقري الفذ والفنان الكبير (بيتهوفن)...»

● **القص الشعري**

في هذا اللون من التصوير ينتقل الشاعر - ولو جزئياً - من الشعر الذاتي subjective إلى الشعر الموضوعي objective من حديث النفس والكشف عن النوازع والعواطف، إلى رؤية موقف كلي، وحدث يتطلب تصويراً، بتقنيات مستعارة من فن القصة.

وعلاقة القصيدة بالقصة أو الرواية قديمة جداً، ترجع إلى ما قبل استقرار الرواية جنساً أدبياً مستقلاً بقرون طويلة حيث كانت الرواية مجرد حكايات ساذجة ليس لها أسس فنية مستقرة، فقد استعارت القصيدة من الرواية - منذ هذه المرحلة المبكرة - عنصر «القص» أو «الحكاية» الذي كان جوهر الرواية أو القصة في ذلك الحين[1].

وقد اتسعت قصيدة الغرب للنسيج الحكائي أو القصصي، وتضمنت مشاهد على قدر من الدرامية حيث «تحفل بالحركة والتوتر والنمو، فتتدافع الأحداث، وتنمو المواقف وتتابع المشاهد في وحدة نامية متآزرة، ويتركز الاهتمام في هذه الصورة على الفعل والحركة، والصراع الذي يضفي على المشهد حيوية وتدفقاً، وتستخدم العناصر اللغوية من مفردات وتراكيب، في تعضيد الصورة الدرامية وإبرازها، بحيث تتشكل في النهاية من الحدث واللغة والإيقاع الموسيقي»[2].

---

(١) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٢٠.

(٢) د. عبدالفتاح عثمان: الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي. فصول، م٣ العدد ١، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٢. ص ١٥١.

يضمن حافظ قصيدته «زلزال مِسِّينا»[1] مشهداً تصويرياً، تكاد تتكامل عناصره الحسية من حركة وصوت ولون، فضلاً عن زمن الحدث المروع:

خُسِفتْ، ثم أُغْرِقَتْ، ثم بادتْ قُضيَ الأمرُ كلُّه في ثواني

واتى امرُها فاضْحَتْ كانْ لم تكُ بالأمس زينةَ البُلدان

بَغتِ الأرضُ والجِبَالُ عليها وطغى البحرُ أيَّما طغيان

تلك تغلي حقداً عليها فتنْشَقُّ انشقاقاً من كثرةِ الغليان

فتُجيبُ الجبالُ رَجْماً وقذفاً بشُواظٍ من مارجٍ ودخان

وتسوقُ البحارُ ردًا عليها جيشَ موجٍ نائي الجناحَيْنِ داني

فهنا الموتُ اسودُ اللون جَوْنٌ وهنا الموتُ احمرُ اللونِ قاني

ودعا السُحْبَ عاتياً فامدَّتْهُ بجيشٍ من الصواعق ثاني

فاستحال النُّجاءُ واستحكَمَ اليا س وخارتْ عزائمُ الشجعان

لقد اجتمعت على المدينة الإيطالية «مسينا» كارثتان: زلزال الأرض، وفيضان البحر، وجاءت الأفعال الماضية متوالية (خسفت، اغرقت، بادت) لتصور الحدث بتمامه، ووجد الشاعر نفسه - إزاء ذلك - يردد تعبيرًا نثرياً جاهزاً «قضي الأمر كله في ثواني» مستمداً إياه من أجواء التسليم القدري عند عموم الشعب، والتعابير النثرية من طبيعة الصور التي تجنح نحو القص بشكل عام.

---

(1) ديوان حافظ جـ1/ ص215-220 .

ثم يستمر في رصد مشهد الطبيعة الغاضبة: الأرض تنشق، والجبال تقذف كرات النيران، وموج البحر يشتد تلاطمه ويتسع، ويسيطر الموت بألوانه وأشكاله على المشهد كله، وتتراجع إرادة الحياة.

ومما يلاحظ أيضاً، حرص الشاعر على «المواءمة بين الكلمة والموقف» في اختياره للصور القريبة والتعابير البسيطة، بل لعل من أبرز وسائل التعبير عند حافظ ما يتمثل «في تجسيد الموقف في شكل تصويري»[1]

وهو ما يتوامم من جانب آخر مع بساطة حياة حافظ وكونه شاعر الشعب.

قريب من الأجواء ذاتها ، أجواء الدمار والويلات، ما يقص الجارم شعراً عن الحرب العظمى (١٩١٤):

كم فـــارسٍ يمرحُ في ســـرجِـــهِ
يَهـتـزُّ كـالغـصن وقـد أيْنعـا
تمـشـي بـنـاتُ الحـيِّ فـي إثـرِهِ
يَرْشُـقْـنَهُ بـالزهـر إذ وُدِّعـا
من كل بيـضـاءِ الطُّلَى طَفْلَةٍ
اسطعَ من بدرِ الدجى مَطْلعـا
تـكُـفُّ غـــرْبَ الـدمـع ان يُـرْتَـأى
وتحـبِسُ الزفـراتِ أن تُسْـمَـعـا
لَـجَّ بـه المـوتُ فـــاودى بـه
وحــزَّ منه الليتَ والأخْـدعـا
مـــات فـلا قـبـرٌ لـه مـاثلٌ
ولا بكى البـاكي ولا شَـيَّـعـا![2]

---

(١) د. يوسف حسن نوفل: اصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ١٩٩٥ ص٢٥ .

(٢) ديوان الجارم، ص ٢٤٨ . الطلى: الاعناق، طفلة: ناعمة، غرب الدمع: مسيله، لج به: لازمه، الليت: صفحة العنق، الأخدع: عرق الوريد

يقدم القص الشعري – هنا – صورة فارس غربي، قتل وهو مازال في زهرة الشباب، وهو مثال للملايين الضحايا التي سقطت صرعى تلك الحرب، ولهذا يأتي مجهول الهوية، لا يقصد به شخص محدد، وملامحه الشخصية تنحصر في كونه شاباً، قوياً، يجذب إليه عيون «البنات».

وتقوم الأفعال المضارعة بدور فاعل في استحضار الصورة وفي حركتها حيث تغني عن اتساع المجاز والخيال، وهكذا تتوالى: يمرح، يهتز، تمشي، يرشقنه، تكف، تحبس. ويوغل الشاعر في حشد ألفاظ الموت والنهاية المفجعة، ليرسم نهاية «تراجيدية» مؤسفة (أودى، حز، مات، قبر) وكما بدأ بالفارس مجهولاً، ينتهي به في غيابة اللامكان «فلا قبر له..» ولا عزاء للإنسانية – عندئذٍ – في سعيها المحموم نحو الهلاك والدمار.

ويتسع المشهد حتى يصبح قصة شعرية في الحرب الثانية عند محمود الخفيف في مطولته «وداع..»[1] وفيها يقص حكاية زوجة وفية، في حياتها الناعمة تتنفس الحب، وفي «عشها الهانئ الحالم» تشارك زوجاً شاباً، لكنها تفيق على صيحة الحرب ونذرها المشئومة، تفيق «على الهول ملهوفة» وما كانت تخشاه وتحذره يحدث في لحظات، فيُستدعى الزوج الحبيب إلى ساحة القتال، وهنا تتوالى صور الوداع الضارعة التي تقوم على الفعل وزمنه، وتنحسر التشبيهات والاستعارات:

تلاصق قلباهما في عناق
يزيد الأسى فيهما والضنى
تلح وتساله المستحيل
فيا ليتها طلبت ممكنا

ويتدخل الشاعر – كما الراوي – في الصورة، ليعلن مشاركته الوجدانية «..وكنتُ فدى الراحل الباسل» ويحاول تبرير هذه المشاركة – بلا داعٍ – «إذا لم ترف قلوب له، فهن من الصخر..».

ويستمر في سرد القصة من الخارج، فيُعجب بتجلد الزوج المحارب في هذا الموقف رغم «معاني الفجيعة» التي تملأ ناظريه، فهو يريد أن يظل جديراً بزوجته المحبة، إنه الحب

(١) الرسالة، العدد (٣٢٧) ١٩٣٩/١٠/٩ .

حتى الموت، لذا «سيمضي إلى الروع ثبت الجنان» ويكتنب البيت وتطوف بأرجائه الوحشة، ويزداد بكاء الأطفال، وعندما تطول الغيبة، ولا خبر عن زوجها الغائب، يصحو سؤال الحرب وأهوالها ويتراءى «على الأفق لون الدم»، تعود روح الزوج إلى زوجته لتمسح «أجفانها الهامية».

تُرى هل أخفقت المدنية الأوربية الحديثة في سعيها لخير الإنسانية؟ وأثبتت بهذه الحرب، «بكل دليل أنها مهما تكن أحسنت إلى الإنسانية فلم تحسن مرة واحدة أن تضبط نوازع النفس، وتردها إلى الطريق الواحد الذي ينبغي أن تصدر عنه، حتى تكون كل أعمالها نقية طاهرة متشابهة، ذلك الطريق هو طريق الروح الذي لا يتم لعمل تمام ولا يظفر بخلود أو بقاء، إلا أن يكون فيه مس الروح وطهارة الروح، وقدس الروح..»[1] .

ويتولد القص الشعري عندما تقوى جسور الإنسانية بين الشرق والغرب، ويتبادل الطرفان: الشاعر الشرقي والمرأة الغربية العبور إلى عالم الآخر.

هذا ما يظهر في قصائد مثل «أغنية الجندول» و«أندلسية» و«فلسفة وخيال»[2] لعلي محمود طه، ويبرز فيها جميعاً عنصر قصصي آخر هو الحوار، وبه يتجسد الموقف وينطق بالحياة، كما يتآزر معه إيقاع موسيقي عال، وتنويع في القافية، فيؤدي الوزن (الخفيف) في القصيدة الأخيرة – دورًا يتمثل في تدفق نغماته وتحدرها بما يتناسب مع حاجة الحوار القصصي، وتجري على نسق «الرباعيات» فتتغير القافية من مقطع إلى مقطع، تجاوباً مع تسلسل الأفكار وتصاعد المشاعر أو خفوتها.

وهكذا قضيا يومهما في الغابة «مرحين فرحين، وقبل أن يعودا إلى المدينةِ في المساء كانا قد أكلا من شجر التفاح المكتنف طريقهما، ونقشا اسميهما على بعض الأشجار..» وهذا جانب مما تترجم عنه هذه القصيدة:

هـهنا يـا ابنةَ البـحـيـرات والأو
ديةِ الخُـضْـرِ والـرُّبى والجـبـالِ

(١) الأستاذ محمود شاكر: ويلك آمنا، الرسالة، العدد (٣٦٥) ١٩٤٠/٧/١ .

(٢) راجع: ديوان علي محمود طه ص١٠٩-١١٢، ص ٣٦٨-٣٧١، ص٣٥٢-٣٥٥ .

صـــدَحَ الحبُ بالنشــيـــد قلبُــيـ

ـنا نداءَ الهـوى وصـــوتَ الخــيـــال

وتبعنا على خُطى الفـجـر مـوسيـ

ـقى من العُـــشب والندى والظلال

وسَـــمـــعنا حـــفـيفَ اجنحـــةٍ تهْـ

ـفو بهـا الريحُ من كـهـوف الليـالي

✡✡✡✡

قلتِ لي والحــيـــاءُ يصـــبُغُ خـــدَّيـ

ـكِ: انارٌ تمشي بهـــا ام دمـــاءُ؟

ملءُ عـينيك يا فـتى الشــرق احـــلا

مُ سكارى وصَـــبْـــوةٌ واشــتـهـــاء

وعلى ثغـــركَ المشـــوق ابتـــســامٌ

ضَــرَّجــتـــه الأشـــواقُ والأهواء

اوَ حَـــقـــاً دنيـــاك زهرٌ وخـــمـــرٌ

وغـــــوانٍ فـــــواتـنٌ وغـنـاء؟

ويحاول الشاعر الرد على تلك الصورة النمطية للشرقي، والراسخة في ذهن فتاته الغربية، ملخصاً دفاعه في هذا البيت:

انا اهـوى روحــيَّـــةَ العـــالم المنْـ

ـظورِ لكنْ بالجـــســم والوجـدانِ

ومن النماذج الجيدة التي تمتاح من الواقع صورة قصصية بالغة الرهافة والصدق، قصيدة «ميناء نابولي»[1] لصدقي، وهي تنقسم إلى قسمين: يرسم في القسم الأول لوحة وافية التفاصيل للميناء والماء المشوب بـ «ورد الصباح» وبركان «فيزوف» والأبراج والروابي والقباب، وهو يبدؤه بهذا الحدث القصصي:

---

(١) من وحي المرآة، ص ٢٣٨-٢٤٢ .

صحوتُ على التهليلِ والهاتف العالي:

هنا نابلي في الأفق تختالُ كالآلِ

ولا يهمنا هذا القسم الذي يبدو فيه الشاعر عاشقاً للطبيعة، مسحوراً بمفاتنها، بقدر مايهمنا القسم الثاني حيث الحركة والتوتر والنمو، وفيه تلقي السفينة مراسيها «ضحوة» ويجوس الشاعر ديار الفن معجباً «إلى أن ونت شمس النهار» أو غربت، وهكذا يتحدد الزمان ليبدأ المشهد الثاني من القصة الأسيانة:

فـملْتُ إلى خـانٍ أُواكلُ اهلَـه

وانقَعُ من مشروبهم حرَّ اوصالي

وقـام مُـغنِّيهم يغني شـرابَهم

على مِـعْـزَفٍ مُستكمل النطق قوّال

يغني اغـانيهم جِراراً شـجـيَّـةً

بنَغْمٍ شـديد الوَقْع في القلبِ فـعّـال

يلذُّ لأسـمـاع الخليِّين وقْـعُـه

ولكنه عند الشَّـجي جِـدُّ قـتّـال

توالى على سمعي، وافضى لمهجتي

وفَضَّ مغاليـقي وحطَّم اقـفالي

فـهبَّتْ من الأعـماق هُوجـاً عنيـفـةً

براكينُ اشـجاني فـزَلْزَلْن زِلْزالي

وثارتْ إلى عيني الدموعُ سخينةً

وهزَّ كـيـاني النَّشْجُ واشـتدَّ إعْـوالي

إذا بي واهل الخانِ حـولي، رحـمـةً

وعطفـاً، ولمَّا يسـالوا كُنْه احـوالي

وقـد راعـهم كـاسي وخـبـزي ومَطْعـمي

مـبلَّلةً من واكفِ الدمع هطّال

وجـــاءَوا مُـــغنيَّـــهم، فـــأجـــمَلَ شـــدوَه
وقـــد ادركـــوا مـــاســـاة عـــمـــري بإجـــمـــال
لـقـــد ادركـــوا - يـا لـحنَ عـــمــــريَ - انني
طروبٌ إلـى لـحـنـي، فـــــلا لـحـنَ يَهْـنـا لـي

أسلوب القص الذي اعتمده الشاعر في هذه الأبيات، جعل منها وحدة واحدة يصعب الاجتزاء ببعضها، وهي تصور مشهداً قصصياً متكاملاً، فالمكان (أو الخان) يحفل بحركة الشخوص، والحدث يتنامى ويتصاعد حتى يبلغ الذورة، ونجد الغناء الشجي «يلذ لأسماع الخليين» ولكنه عند الحزين الملتاع «جد قتال» ، فلا غرو أن تهب من الأعماق براكين الأشجان، ويهتز الكيان بالدمع والبكاء، (لقد انكشف المستور) و«أدركوا مأساة عمري» وراحوا يجملون الغناء، ولكن «لا لحن يهنا لي» بعد «لحن عمري» ولا سبيل إلى السلوى أو العزاء.

وفي ظل هذا النسج القصصي المحكم لا يتخلى الشاعر عن احتشاده اللغوي والفاظه الدقيقة الإيحاء، فعلى سبيل المثال عندما يجمع في البيت السابع بين النَّشْج والإعوال، فإنه يرمي من ذلك إلى إظهار ما بينهما من فرق في المعنى (فالنشْج: بكاء من غير انتحاب، بعكس الإعوال: رفع الصوت بالبكاء والصراخ) ليستدعي المشهد بكل دقة، وذلك نوع من الاستقصاء والشمول، لعله صدىً من أصداء الإعجاب بابن الرومي الفارس المجلّى في هذه الحلبة.

إن المشهد أشبه بلحن سيمفوني تتصاعد حركاته حتى النهاية أو كأنه نغم متصل يمتزج فيه الإيقاع الداخلي للعازف بالإيقاع الخارجي، وهو صورة لنفس أرهفها الأسى وأومَضها الحزن، «لقد كانت صحوة الذكريات من العنف والشدة بحيث جاءت القصيدة بكائية ترثي تعاسة البشر لا مجرد تعبير عن حزن الشاعر في موقف بعينه محصور في مكان وزمان معينين. ومن ذا الذي لا تشغله رحلة المصير وهموم المسرات الضائعة والزمن المولّي بعد ان يقرأ الجزء الثاني من هذه القصيدة ؟»[1] .

---

(١) د. حسن فتح الباب: مأساة الحب في شعر عبدالرحمن صدقي. مجلة الثقافة - الجزائر، فبراير ١٩٨٥/ العدد (٨٥). وشعر عبدالرحمن صدقي، دارسة فنية ص ٢١٥-٢١٦ .

رابعاً : استدعاء الشخصيات التراثية

شكلت الشخصيات التراثية رافداً مهماً من روافد الصورة في شعرنا الحديث، و«ليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال في صوره عن أسلافه، لأنه يصبح كالمنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى، والفن لا يعرف الثورة النهائية على الماضي والانفصال الحاد، يعرف الابتكار والتجديد، ولكن ذلك لا يعني الخروج المطلق على الرسوم، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم، فدائماً هناك اتصال»[١] وليس الاستعانة بالشخصية التراثية لإثراء الصورة واتساع مداها، إلا دخولاً في هذا الاتصال.

وقد تطورت علاقة الشاعر الحديث بعد البارودي بعناصر التراث، عبر مرحلتين أساسيتين – في تقدير الدكتور علي عشري زايد – أولاهما مرحلة «التعبير عن التراث» والثانية مرحلة «التعبير بالتراث» ، وتمتد الأولى حتى النصف الأول من القرن العشرين – وهي فترة الدراسة – ثم يقول: «وليس هذا تهويناً من قيمة الدور العظيم الذي قام به هؤلاء الرواد الكبار، وإنما هي محاولة للتفرقة بين طبيعة مرحلتين من مراحل علاقة الشاعر بموروثه، اقتصر دور الشاعر في الأولى منهما على مجرد نقل العناصر التي يتعامل معها من عناصر التراث كما هي في التراث، دون محاولة لاستغلال العنصر الشامل والمستمر في دلالة هذه العناصر التراثية في التعبير عن مواقف وتجارب معاصرة تتفق في دلالتها الشاملة مع هذه العناصر التراثية، وهذا هو ما قام به شعراء المرحلة الثانية التي سميناها مرحلة «التعبير بالموروث» أو توظيفه، ففي هذه المرحلة لم يقتصر الشعراء على نظم العناصر التراثية التي يتعاملون معها، وسرد مضمونها سرداً تقريرياً،... وإنما تجاوزوا ذلك إلى استخدام هذه العناصر استخداماً فنياً في التعبير عن اشد هموم الإنسان المعاصر وقضاياه معاصرة وخصوصية، بعد تأويل هذه العناصر تأويلاً معاصراً، واستخلاص دلالتها الشاملة المستمرة بعد تجريدها من ملابساتها ودلالاتها الوقتية العابرة..»[٢] .

---

(١) د. شوق ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص٤٦ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. الشركة العامة للنشر والتوزيع – طرابلس ط (١) ١٩٧٨ ص٦٣ .

وإذا كان من الحق أن نماذج المرحلة الأولى بهذا المفهوم متنوعة ووفيرة، فمن الحق أيضاً أنها لم تخلُ تماماً من النماذج الجزئية - وعلى مستوى تكوين الصورة الشعرية - التي استدعى فيها الشاعر الحديث الشخصية التراثية، ليس للحديث عنها وحسب، بل لإضفاء بعض الدلالات المعاصرة عليها، كما أن استدعاءها في ظرف تاريخي معين، وموقف شبيه يوحي بتلك المعاني الباقية والمستمرة في تلك الشخصية عبر العصور، وتتطلبها مرحلة الشاعر ومواقفه.

ولكي يتضح ذلك، نعود إلى قصيدة شوقي عن «شكسبير»[1] في ذكراه المئوية الثالثة، وفي ظل حرب عظمى، طالت أرزاؤها العالم كله، وقد تناول شخصيته في إطارين: إطار «التعبير عن الشخصية» وإطار «التعبير بالشخصية» أو على الأقل انطلاقاً منها. في الإطار الأول تناول مكانة إنجلترا وأديبها العظيم من حيث الإشادة بمسرحه وشعره والإعجاب بقدراته على تحليل النفوس، وشكسبير في سياق الموت.

أما الإطار الثاني، فقد تناول الشخصية ليعبر بها عن الحال الحاضرة ومدى حاجة العصر - عصر الآلة والأسلحة الفتاكة - إلى أدبه لمناصرة الحق ومواجهة جحافل الظلم والدمار:

يا واصفَ الدم يَجْري ها هنا وهنا
قم انظر الدمَ فهو اليومَ دَأماءُ
لامُوك في جعلك الإنسانَ ذئبَ دمٍ
واليومَ تبدو لهم من ذاك أشياء
وقيل أكثر ذِكْرَ القتل ثم أتَوْا
ما لم تَسَعْه خيالاتٌ وأنباء
كانوا الذئابَ وكان الجهلُ داعهُم
واليومَ علمهمُ الراقي هو الداء
قمْ أيِّد الحقَّ في الدنيا أليس له
كتيبة منك تحت الأرض خَرْساء؟
وأين ماضيةٌ في الظلم قاضيةٌ
وأين نافذةٌ في البغي نَجْلاء؟

---

(١) ديوان شوقي جـ٢/ ص٣٥٠-٣٥٣.

أيتـــركُ الأرضَ جـــانوها وليس بـهـــا
صــحــيــفــةٌ منك في الجـــانين ســوداء؟
تـاوي إلـيـــهـــا الأيامَى فـــهي تـعـــزيةٌ
ويـســـتـــريحُ الـيـتـــامى فـــهي تَأْســـاء

وإذا كان هذا التناول قد استغرق الجزء الأخير من القصيدة (من البيت السادس والثلاثين إلى البيت الخامس والأربعين) فإننا نجد مثل هذا يتكرر في قصيدتيه عن شاعر فرنسا «فكتور هيجو» ، وعن الروائي «تولستوي» ، فقد اختص الجزء الأخير من كليهما بالحديث عن الحال الحاضرة انطلاقاً من الملامح المستقرة للشخصية الأدبية التراثية.

كما نجد الشيء نفسه، في قصيدة حافظ في «ذكرى شكسبير» فيطل على طبائع البشر – التي طالما وصفها الشاعر الإنجليزي – ويرى أن النفوس في واقعه المعاصر مازالت تضج بالطمع والشرور، وتصطلي بوقائع الحروب :

افِقْ ســـــاعـــــةً وانظرْ إلـى الخلق نظرةً
تجــــــدْهُمْ – وإن راق الـطِّـلاءُ – هُمُ هُمُ
على ظهـــرهـا من شـــرِّ اطمــــاعــــهِمْ دمٌ
وفـوق عُــبــاب الـبــحـــر من صُنْعـــهم دم
تـفـــــانَـوْا على دنيـــــا تَـغُــــرُّ وباطلٍ
يـزولُ إلـى أن ضــــــجَّت الأرضُ مـنـهـم
فليـــتكَ تحــيـــا يـا أبا الشعـــر ســـاعــةً
لـتنظرَ مـــــا يُصنـــــمي ويُدْمِي ويُؤْلِـم
وقـــــائِعَ حــــــربٍ اجَّجَ الـعلـمُ نـارَهـا
فكاد بـهـــا عـــهـدُ الـحـضـــارةِ يُخْـــتم[1]

ويوظف محمود أبو الوفا إيحاءات رواية «البؤساء» لهيجو، للتعبير عن حالته النفسية وظروف حياته، ويغيب الحديث عن الشاعر الفرنسي تماماً، في قصيدة عنوانها «يا صاحب البؤساء»[2] .

---

(١) ديوان حافظ جـ١/ ص٧٢ .

(٢) محمود أبو الوفا، دواوين شعره، ص ١٣١-١٣٢، سافر الشاعر إلى باريس للعلاج سنة ١٩٣٨ .

وقد مر – في البعد الإنساني لقصيدة الغرب – مدى تقدير الشاعر الحديث لشخصيات أضحت جزءاً من الإرث الحضاري للإنسان، وجعلها موضوعاً لقصائده. وهو ما يتم تجاوزه – هنا – إلى استدعاء الشخصية التراثية من أجل استخدامها في تشكيل الصورة الشعرية عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية «ولم يقتضها عامل ما، وإنما تخيرها الشاعر من رصيده الثقافي وارتضاها فنّه مثلاً للموصوفات المسوقة، فهذه الأعلام ليست دلالتها في ذاتها ولكن فيم وراءها من أبعاد، وهي في الجملة تعكس ثقافة وتبلور نظرة وتجلي صوراً وخيالات»[1] ، وقد شمل ذلك شخصيات من الشرق والغرب، وتنوعت منابعها الدينية والأدبية والأسطورية والتاريخية.

● **من التراث الديني**

ترحب الملامح النفسية والخلقية للشخصية الدينية عبر الزمن، وتخصب معانيها الشعر، فيزداد الفن فيه توهجاً، ولأن علاقة الشعر بالدين قديمة، فقد كان المازني بصيراً عندما لمس جوانب من التقاء الشعر بالدين في الغايات والأهداف، يقول: «لأن غاية الدين وغاية الشعر كانتا ولا تزالان واحدة، وغاية الدين فيما نعلم ليست العقيدة النظرية، بل النتيجة العملية، أي السمو بالناس إلى منزلة لا تبلّغهم إياها غرائزهم الساذجة وعواطفهم الطليقة. وتلك لعمري غاية الشعر أيضاً ولكن من طريق الجمال، فالفرق بينهما ليس في الغاية ولكن في الوسيلة، لأن الشعر يطهر الروح من طريق العواطف والإحساسات لا بالصوم والصلاة وغيرهما من مراسم العبادة، وقد يستعين الدين بالعواطف ولكنه أبداً يستعين بالعقل ويخاطبه أكثر مما يخاطب العواطف»[2].

من الشخصيات الدينية المصور بها كثيراً – في قصيدة الغرب – شخصية النبي عيسى بن مريم عليه السلام، ومن ذلك تصوير الروائي «تولستوي» في عطفه على الضعفاء:

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٣٨٩ .

(٢) الشعر غاياته ووسائطه دراسة وتحليل د. مدحت الجيار. دار الصحوة للنشر – القاهرة ط٢/ ١٩٨٦ ص١١٢ .

تطوفُ كـعـيـسى بالحنان وبالرضـا

عليـهم وتَغْـشى دُورَهـم وتزورُ[1]

وتصوير المعاني التي يحفل بها شعر شكسبير:

وكل مـعنى كـعـيـسى في محـاسنه

جـاءتْ به من بنات الشـعـر عَـذْراءُ[2]

ومن هذا التوظيف الجزئي للشخصية أيضاً، تصوير كنائس مدينة «البندقية» الإيطالية والماء يحيط بها من كل جانب:

أسْكـرتـنـي مـنـكِ الـكـنـائـسُ فـي

الماء كـعـيـسى يمشي على الدَّأْمـاءِ[3]

ويتسع التوظيف الفني لشخصية المسيح، فيخلع الشاعر إحساسه على الصورة، وتتسع دلالتها المعنوية بما يلائم الموقف المعاصر، وهو هنا الحرب العالمية الثانية، ومسئولية الغرب عن إشعالها، فماذا يمكن أن يقول الشاعر الحديث للسيد المسيح في «ليلة عيد الميلاد» :

أيها المبعوث، لا ضنَّتْ برُجعاكَ السماءُ

انظر الأرضَ... فهل في الأرض حبٌّ وإخاء

نسيَ القومُ وصاياكَ وضلُّوا وأساءوا!

وكما باعوكَ يا منقذُ بيعَ الأبرياء ![4]

---

(١) ديوان شوقي جـ٢م ص٤٦٣ .

(٢) المصدر السابق جـ٢/ ص٣٥١ .

(٣) من وحي المرأة : صدقي ، ص ٢٨٩ . الدأماء: البحر.

- والإشارة إلى بحر الجليل المعروف ببحيرة طبرية، وعلى مائها مشى المسيح في جملة ما جاء من خوارقه ومعجزاته.

- وفي «العهد الجديد» إنجيل متى - الإصحاح ١٤ ف ٢٥: «وفي الهزيع الرابع من الليل مضى إليهم يسوع ماشياً على البحر» .

انظر: الكتاب المقدس. دار الكتاب المقدس بمصر ط(٢) ٢٠٠٢ ص٢١ .

وراجع: قصص الأنبياء: عبدالوهاب النجار. دار التراث - القاهرة ١٩٨٥، ص٤٩٥ .

(٤) ديوان علي محمود طه، ص ٢٧١ .

وتتأكد مسئولية الغرب السياسي عن مآسي الحروب الكبرى لدى شاعر آخر (محمد الأسمر..) ورغم ذلك لم تخطر بباله فكرة الصراع، وإنما دعا ومنذ فترة مبكرة - إلى المؤاخاة بين الغرب والشرق، وتجاوز - ربما بشاعرية خالصة - دعوات تملأ المشهد المعاصر (بدايات القرن الحادي والعشرين) مثل «حوار الحضارات» و«تحالف الحضارات» وهو يستدعي نبي السلام عيسى عليه السلام:

ليت شعري ما للوصايا أراها
وهيَ عشر صارتْ لدى (الغرب) صفرا؟
معشرٌ قسَّموا الأنامَ كما شا
ءُوا وخانوا (المسيحَ) سراً وجَهْرا !
يأكلون الضِّعافَ حتى ولو
كانوا ذويهمْ والأرضُ تنظرُ حَيْرى !
أين (عيسى) يَرَوْنه ليتُوبوا
كان (عيسى) روحاً من الله طُهْرا
لم يُفرِّقْ ما بين بيضٍ وسُمْرٍ
لم يُجرِّدْ للبغي بيضاً وسُمْرا
ما على (الغرب) لو تآخى مع (الشَّرْ
قِ) امتزاجَ الشراب ماءً وخمرا
كم مَدَدْنا يَدَ التصافي إليهِ
وهو يأبى إلاَّ التواءً وغَدْرا[1]

ويلح الشاعر على الدعوة ذاتها، في قصيدته «الشرق والغرب»[2] فيقول في ختامها:

ما على (الغرب) لو تآخى مع (الشَّرْ
قِ) فصارا كالروض ماءً وظلاًّ؟!

(١) ديوان الأسمر، ص ٨٧ - ٨٨ .

(٢) السابق، ص١٩٠ .

وفي منفاه الإسباني، يذكر شوقي مصر ورحمتها به وعطفها عليه، فيستدعي صورة (أم موسى عليه السلام) حينما ألقته في النيل مضطرة، وسألت الله تعالى أن يكفله:

بِـنَـا فـلـم نَـخْـلُ مـن رَوْحٍ يُـراوِحـنـا
من برِّ مـصـرَ وريحـانٍ يُغـادينا
كـأمِّ مـوسى، على اسم الله تكفُلنا
وباسـمِـه ذهبتْ في اليَمِّ تُلقـينا[1]

ويشبه الطبيعة في أوربا بملكة سبأ (في بلاد اليمن) «بلقيس» ، وابن داود (سليمان عليه السلام):

كُـشف الغطاءُ على الطُّرول واشـرقت
منه الطبـيـعـةُ غـيـرَ ذاتِ سـتـارِ
شـبـهـتُـهـا بلقـيسَ فـوق سـريرها
في نَضْـرةٍ ومـواكب وجـواري
او بـابـن داودٍ وواسـعِ مُـلـكـه
ومـعـالم للعـزِّ فـيـه كِـبـار[2]

ويستدعي سليمان عليه السلام و«بساط الريح» في إطار صورة ممتدة، عندما برز «الطيارون الفرنسيون» (١٩١٠) وسيطروا على الجو بالطيران، و«أسرجوا الريح» كأنها الخيل، وهي صورة لا تخلو من دلالة يرسلها الشاعر من خلال تأكيد أهمية العلم والعمل والإرادة في تحقيق المعجزات، أو ما بدا هكذا في العصور الخوالي:

قُم سليـمـانُ بِسـاطُ الريح قـامـا
مَلكَ القـومُ من الجـوّ الزِّمـامـا

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص١٤٨-١٤٩ .

(٢) المصدر السابق، جـ١/ ص١٠٢

- ويتكرر التصوير ببلقيس، فيشبه فرنسا بها، بمناسبة قدوم الطيارين الفرنسيين إلى مصر بطيارتهما سنة ١٩١٤ . جـ١/ ص٤١ قصيدة: آية العصر في سماء مصر ، وورد ذكر ملكة سبأ بسورة النمل ٢٠-٤٤ .

حين ضاق البرُّ والبحرُ بهم

اسرجوا الريح وساموها اللِّجاما

صار ما كان لكم معجزةً

آيةً للعلم آتاها الأناما

قدرةٌ كنتَ بها منفرداً

اصبحتْ حِصّةً من جَدٍّ اعتزاما[1]

أما «روح القدس» جبريل، فيُستدعى في سياق دفاع الإمام محمد عبده عن الإسلام، ضد مطاعن الفرنسيين (هانوتو - رينان) ، يقول حافظ:

وقفتَ (لهانوتو) و(رينان) وقفةً

امدَّكَ فيها الرُّوحُ بالنفحاتِ[2]

ومن الشخصيات الدينية ذات الإيحاءات الخاصة عزرائيل «ملك الموت» وهابيل وأخوه قابيل، وتستدعى حين يشتد أوار الخلاف والحرب، وينشر الموت أجنحته في كل مكان، يقول الجارم في الحرب الثانية:

طائراتٌ ترمي الصواعقَ لا

تخْشى إلهاً ولا تخافُ عبيدا

اجهدتْ في السُّرى خوافقَ عِزْريلَ

فرفَتْ من خَلْفِهِنَّ وئيدا[3]

وحين تسقط المدينة الألمانية أو «فتح برلين» بتعبير عزيز فهمي:

اصابها وابل عزريل صوّبه

فهل رواها نجيع جف باكره؟[4]

(١) ديوان شوقي جـ/١ ص٥١٦ .

(٢) ديوان حافظ جـ٢/ ص١٤٥ .

(٣) ديوان الجارم جـ١/ ص٢٩ .

(٤) ديوان عزيز ، ص١١٥ .

هذه الويلات الغربية – كما رآها شعراء الدراسة – تتطلب الرجاء في يوم السلام، وهكذا نراهم يعودون إلى استدعاء رسل السلام والرحمة (محمد – عيسى) أملاً في حماية قيم المساواة والإخاء والعدل – أو ما تبقى منها – بالإضافة إلى الدعوة إلى حفظ تراث الإنسانية الخالد:

سار بالإسلام نوراً، وهدًى
بسنا عيسى خُطَى الحقِّ الطريدِ
النبيُّون همو ثُوَّارهُ
حاملوا الشُّعلةِ، أعداءُ القيود[1]

● من التراث الأدبي

تكتنز الشخصية الأدبية جملة من المعاني الخاصة، وأكاد أقول الاستثنائية لكون صاحبها يمتلك قدرة استثنائية على الشعور والتعبير، ولهذا كان الشعراء هم الأقرب إلى إدراكها من القراء العاديين. وهذه المعاني المستسرة خلف اسم العَلَم الأدبي تتكئ على جانبين من جوانب الشخصية: الحياة والصفات الخلقية الأبرز فيها، ثم الفن الذي اشتهرت به دون غيره من الفنون.

ومن الشخصيات الأدبية المصور بها في قصيدة الغرب ما كان عربياً، ومنها ما كان غربياً، وقد يجمع بينهما الشاعر الحديث في سياق واحد، يأتي بها لصفاتها المعروفة على صعيد الحياة أو على صعيد الأدب.

في قصيدتي شوقي وحافظ عن «تولستوي» يستدعي شيخ المعرة أبو العلاء المعري (ت٤٤٩هـ) للتشبيه والموازنة بين حياتين وشاعرين وفيلسوفين، يقول شوقي:

إذا أنتَ جاورتَ (المعريَّ) في الثرى
وجاور (رَضْوى) في التراب (ثَبيرُ)
فقلْ يا حكيم الدهر حَدِّثْ عن البِلَى
فأنت عليمٌ بالأمور خبير[2]

(١) محنة باريس: علي محمود طه. الرسالة، العدد (٣٦٩) ٢٩/٧/١٩٤٠ .
(٢) ديوان شوقي جـ٢/ ص٤٦٤ .

ثم يأتي خطاب حافظ للأديب الروسي:

إذا زرتَ رَهْنَ المحْبَسَيْن بحُفرةٍ
بها الزهدُ ثاوٍ والذكاءُ ستيرُ

فقفْ ثم سَلِّمْ واحتَشِمْ إن شيخنا
مَهيبٌ على رغم الفناء وقور

وسائلْه عما غاب عنكَ، فإنه
عليم بأسرار الحياة بصير

يُخَبِّرك الأعمى وإن كنت مُبْصراً
بما لم تُخَبِّرْ أحرفٌ وسطور

كأني بسمع الغيب أسمعُ كلَّ ما
يجيبُ به أستاذنا ويُحِير

يناديكَ: أهلاً بالذي عاش عَيْشَنا
ومات ولم يَدْرُجْ إليه غُرور[1]

ولأن صاحب «الحرب والسلام» كان نصيراً للضعفاء والفقراء، حتى أنه تخلى عن ممتلكاته لهم في آخر حياته (١٩١٠)، فقد بكاه كل هؤلاء، وبكته كثيرات كما بكت ليلى العامرية شاعرها قيس بن الملوح (ت نحو ٦٨هـ):

وَيبكيكَ ألف فوق ليلى نَدامةً
غداةَ مشى بالعامريِّ سريرُ[2]

ولكن «الجامع النفسي» بين الشخصيتين الغربية والعربية - هنا - ضعيف، فكل منهما مات طاوياً قضية مختلفة عن الآخر.

ومن الشعراء القدامى أيضاً، الشاعر الجاهلي النابغة الذبياني (ت٦٠٥م) والشاعر العباسي البحتري (ت٢٨٤هـ) يذكرهما الشاعر في سياق الحنين والاعتبار بآثار العرب في الأراضي الإسبانية:

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص١٦٥ رهن المحبسين: هو المعري. ستير/ مستور (مدفون).

(٢) ديوان شوقي جـ٢/ ٤٦٣ .

- راجع عن «ليون تولستوي» عشرة من الخالدين: إبراهيم المصري، ص٥-١٤ .

ونابغيٌّ كان الحشرَ آخره
تُميتُنا فيه ذكراكم وتُحيينا[1]
وعظ البحتريَّ إيوانُ كسرى
وشَفَتني القصورُ من عبد شمسِ[2]

ومن أعلام الأمثال العربية سحبان وائل (ت٦٧٤م) مثال الفصاحة والخطابة، وحاتم الطائي (ت٥٧٧م) مثال الكرم. فالخطيب السياسي في مقر «عصبة الأمم» يتجلى كما سحبان، في نظر فخري أبو السعود:

ما شاهدَ الزائروها مجمعاً لجباً
يصول فيه من السوّاس سحبانُ[3]

ويقول صدقي مشبهاً الإمبراطور الروماني «تراجان» الذي أقيمت تماثيله على أعمدة تذكارية بـ «سحبان» في الخطابة:

وأعمدةٌ قد كان تمثالُ ربِّها
على رأسها سحبانَ تلك المنابرِ[4]

ويتذكره شوقي في «ذكرى كارنافون» :

فرفعتَ رُكناً للقضية لم يكن
سحبانُ يَرفعه بسحْرِ خِطابه[5]

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص١٥٠ .
نابغي: يريد الليل الطويل الثقيل، إشارة إلى قول النابغة الذبياني:
كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب
- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف - القاهرة ١٩٧٧ ص٤٠ .
(٢) ديوان شوقي جـ١/ ص٢٠٨
(٣) ديوان فخري أبو السعود، ص ٢٢٤ .
- ويلاحظ هنا دخول «ال» الموصولة على المشتق «الزائروها».
(٤) من وحي المرآة - ص٢٥١ .
(٥) ديوان شوقي جـ٢/ ص٣٨٢ .

وإذا كـان حـاتم الطائي يرد عـادة في مـقـام الإشـادة بكرم المـدوح، فـإن «حـافظ» يستدعيه للتهكم من الملك الإيطالي الذي تخلى عن جيشه للأتراك في «حرب طرابلس» وهذه بعض عطايا «حاتم الطليان!»:

حـاتمَ الطُّليـان! قـد قَلَّدْتنا
مِنَّةً نذكُرُها عاماً فعاما
انتَ اهديتَ إلينا عُدَّةً
ولباساً وشراباً وطعاما
وسلاحاً كان في ايديكُمُ
ذا كلالٍ فغدَا يَفْري العِظاما
واقيموا كلَّ عامٍ مَوْسِماً
يُشْبِع الايتامَ منّا والأيامَى[1]

وقد لا يكتفي الشاعر باستدعاء أسماء الشخصيات الأدبية، فيستدعي كلامها ليضمنه قصيدته، وبقدر تفاعل الشاعر مع النصوص الأدبية التراثية تخصب القصيدة وتتعدد مصادر ثرائها، وبهذا تظهر في جسد القصيدة الحديثة ظواهر التضمين والاقتباس والاستيحاء – وهي من مصطلحات النقد العربي القديم – وربما لهذا أيضاً يتبنى الدرس الأدبي الحصافة الفكرية والتعبيرية التي تتسم بها مقولة «بول فاليري» : «لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة»[2] .

من ذلك تضمين الجارم شطراً من بيت تراثي، بمناسبة ارتدائه «قبعة بعد عمامة» أثناء بعثته بإنجلترا، وهو تضمين له دلالة رمزية اجتماعية ثقافية، وإن تغلف بغلاف الطرافة:

لبستُ الآن قُبعةً بعيداً
عن الأوطان، معتادَ الشجون

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص٦٧-٨٦ ذا كلال: لا يقطع. يفري: يشق
(٢) نقلاً عن د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص ٢٣ .

فـــإن هي غـــيَّـــرت شكلي فـــإني

«مـتى اضَعِ العـمــامــةَ تعــرفــوني»[1]

وفي جبـال «التَّيرُول» (تقع في الشمـال الشـرقي من إيطاليا) يتذكر حـافظ أبيـاتاً لشاعر قديم، ويستوحي معانيها في قصيدته عن رحلته الإيطالية:

في جـبـــال (الـتَّـيـرول) إن أقـبلَ الصـيْـ

ـفُ نعـيـمٌ وإن مـــضى زَمْـهَـــرِيرُ

اذْكَــــرَتـنـي مــــا قــــاله عــــربيٌ

طارقيٌ امْـسَى احـتـواهُ (شُلَيْـــرُ):

حـلٌ تـركُ الـصــــــلاةِ فـي هـذه الأر

ضِ وحلَّتْ لنا عليـــهـــا الخـــمـــور

إن صـــدرَ السَّــعـــيـــرِ احنى علينا

من (شُلَيْـــرٍ) وأين منا السَّــعـــيـــر[2]

وقد نلمح تناصاً جزئياً – بمفهوم التناص في النقد الحديث[3] في قول فخري أبوالسعود عند زيارته «كنيسة وستمنستر أبى» بإنجلترا، ذاكراً كبار رجال الدولة الذين يدفنون فيها:

---

(1) ديوان الجارم، ص ١٢٥ .

– الشطر للشاعر سُحَيم الرياحي (ت٦٠هـ) من بيته المشهور:

أنا ابنُ جلا وطلاع الثنايا   متى أضع العمامة تعرفوني

انظر: عبدالملك بن قريب الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبدالسلام هارون. دار المعارف ط(٥) ١٩٧٩ ص١٧ .

(2) ديوان حافظ جـ١/ ص٢٣٢-٢٣٣ .

– طارقي: نسبة إلى طارق بن زياد. شُلَير (بلفظ التصغير) جبل بالأندلس لا يفارقه الثلج شتاءً ولا صيفاً. وفي البيت الثاني سناد حذو (اختلاف حركة الحرف الذي قبل المد).

– من أبيات ابن سارة الأندلسي (ت٥١٧هـ)، وهي التي استوحاها شاعرنا:

يحل لنا ترك الصلاة بأرضكم   وشرب الحميا وهو شيء محرم

فراراً إلى نار الجحيم فإنـــها   أخف علينا من شلير وأرحـــم

راجع: هامش ديوان حافظ جـ١/ ص٢٣٢ .

(3) يقول الدكتور محمد عناني عن التناص (intertextuality): «معنى المصطلح هو العلاقة بين نصين أو أكثر، وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص (intertext)، أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها..» . المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٤٦-٤٧ .

– وفي عبارة موجزة يطلق عليه جيرار جنيت «جامع النص» .

انظر: مدخل لجامع النص، ت. عبدالرحمن أيوب. دار تو بقال للنشر- الدار البيضاء ط(٢) ١٩٨٦ ص٩٠ .

هنا ذكريات منهمُ وبقيةٌ

ولكنه لا شيءَ للموت يصمدُ

وما الذكر للإنسان بعد وفاته

حياةٌ، ولكنْ ماتم متجدد[1]

فالشاعر – هنا – يستدعي بيت شوقي التالي، قارئاً إياه قراءة تفاعلية، مغايراً للفكرة المستقرة فيه استقرار الحكمة العريقة:

فارفع لنفسكَ بعد موتك ذكرَها

فالذكرُ للإنسان عمر ثاني[2]

وبيت شوقي بدوره يستدعي بيت المتنبي التالي:

ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته

ما قاته وفضول العيش اشغال[3]

أما الشخصيات الأدبية الغربية التي يستدعيها الشاعر العربي للتصوير بها، فمنها الشاعر اليوناني القديم «هوميرس» (القرن ٩ ق.م.)، وإلياذته الخالدة. يصف علي طه مدينة «ستالينجراد» ومقاومة حماتها للحصار الذي تعرضت له (١٩٤٢-١٩٤٣) فيقول:

أو عادَ هُوميرُ وسحرُ غنائِه

ورأى مَلاحمهم وكيف تُثارُ

وهمو حماةُ مدينةٍ محصورةٍ

دُكّتْ على حُرّاسِها الأسوار

نسيَ الذي غنّاه في طُرْوادةٍ

وشدا بهم، وترنمَ القيثار[4]

---

(١) ديوان فخري ابو السعود ، ص١٦٦

(٢) ديوان شوقي جـ٢/ ص٦١٢ .

(٣) العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب: ناصيف اليازجي ، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، جـ (٢)، ص ٣٧٣ .

(٤) ديوان علي محمود طه، ص ٢٦٢ .

ويُذكر «هوجو» عندما تذكر باريس وماضيها الأدبي في خطاب الجارم:

يا امَّ «هوجــو» كلُّ شـــعـــرٍ يرتجي
لو كـــان يَلْقَى وَحْــيَــه من فــيكِ[1]

وفي إطار التنديد والمعارضة، يرد اسم الشاعر الإنجليزي «ريدارد كبلنج» (ت١٩٣٦م) وبيته المشهور «الشرق شرق، والغرب غرب وهيهات يلتقيان»[2] ، فيقول عبداللطيف النشار:

ترى الشرق يا «كبلنج» والغرب ها هنا
لقاؤهما، والمنكر الحق مغتر[3]

وفي أفق التسامح والوحدة الإنسانية، المستمدة من الدور العظيم للآداب والفنون، في مد الجسور وتلاقي الأهداف والأفكار، يجمع الشاعر الحديث في سياق فني واحد بين أعلام من الشرق والغرب.

يقول حافظ في تحية كتاب «حديقة الأزهار» لصاحبه واصف غالي بك:

غَرَستَ من زهرات الشرق طائفةً
في ارض (هيجو) فجاءَتْ طُرْفةَ الجاني
وزنْتَهُمْ من كلام (البُحتري) قِطعًا
مثلَ الرياض كَسَتْها كفُّ (نيسان)
سلْ (الفريدَ) و(لامرتين) هل جَرَيا
مع (الوليدِ) او (الطائي) بميدان[4]

وهكذا يلتقي أعلام الشعراء من العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية: البحتري وأبو تمام (ت٢٣١هـ) ، أعلام الأدب الغربي: «هيجو» و«ألفريد دي موسيه» (ت١٨٥٧م) و«لامرتين» (ت١٨٦٩م).

---

(١) ديوان الجارم جـ٢/ ص٥٣٨ .
(٢) نقلاً عن: الشرق والإسلام في أدب جوته، ص٧ .
(٣) ديوان الإسكندرية، ص١٣٦ .
(٤) ديوان حافظ جـ١/ ص٦٤-٦٥ .

كما يلتقي على صفحة «الفن الجميل» ابن حمديس الأندلسي (ت٥٢٧هـ) مع «لامرتين» ولا غرو في ذلك فإن المجد للفنان الذي يمتلك القدرة الفذة على «هز قلب الورى» وقيادة عروش الجمال في هذا العالم، في رؤية علي طه الشعرية:

وابنُ حمديسَ في الملا ولمرتيـ
ـنَ يفيضانِ صَبوةً ومَجانةْ
ناجَيا الروضَ والبحيرةَ حتى
لمسَ الفنُّ فيهما عُنْفوانه[1]

● من التراث الأسطوري

هل يمكن اختزال الأسطورة في ثلاثية: التاريخ والفن والخرافة؟ أم أن السؤال عن ماهية الأسطورة يعد ضرباً من الأساطير؟ التي تتقاطع مع كل ما هو غامض وساحر وضبابي، وبالفعل نجد من يذكر لنا أن «الأسطورة هي التاريخ الذي لا نصدقه، وأن التاريخ هو الأسطورة التي نصدقها»[2] .

وفي سبيل الاطمئنان إلى إطار معرفي عن كنه الأسطورة، يمكن اعتبارها «حكاية واقعية مقدسة، يلعب دور البطولة فيها الآلهة وأنصاف الآلهة، فهي من هذه الناحية نمط قصصي يعنى بحكايات الآلهة وأنصاف الآلهة، كما يقول معجم فونك، بوصفها أحداثاً وقعت في زمن مقدس موغل في القدم وتفسر (على الأقل في مراحلها الأولى) بمنطق الإنسان البدائي أو بخياله ظواهر الحياة والموت والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وذلك في عالم موحش، يثير السؤال من أجل المعرفة ويقترح الجواب لتصور هذا الواقع وإن كان تصوراً خارقاً»[3] .

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص٧١ .

(٢) انظر: بلفنش: عصر الأساطير، ترجمة رشدي السيسي. دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٦، الألف كتاب (٥٦٤) ص١١ .

(٣) د. محمد رجب النجار: *التراث القصصي في الأدب العربي*. ذات السلاسل - الكويت ١٩٩٥/ المجلد الأول ص ٧٢ .

وتتداخل الأسطورة مع الشعر، كما تتداخل مع فنون أخرى، وكان على الشعر أن ينتظر فترة طويلة قبل أن ينفصل عن الأسطورة (معظم أساطير العالم صيغت شعراً على نحو أو آخر). وإلى جانب الشعر والأدب أسهمت الأسطورة في خلق وتطوير فنون أخرى كالمسرح والغناء والموسيقى والفن التشكيلي وغيرها. ولهذا لا غرو أن تعد الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للكلمة والحركة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة أم الفنون، مثلما هي أيضاً ميراث الفنون، ومن ثم فهي معين لا ينضب للأفكار المبدعة وللصور المبهجة وللمواضيع الممتعة وللاستعارات والكنايات...[1].

وكانت الشخصيات الأسطورية المستدعاة في قصيدة الغرب محدودة، وتتفاوت من شاعر لآخر، فالإشارة الوحيدة في قصائد شوقي الغربية إلى عالم الأساطير نجدها في تحية لـ «أرسطو وترجمانه» فيذكر مقر آلهة اليونان القديمة أو الأوليمب:

أَرَجُ الرياضِ نقلْتَهُ
ونسختَهُ نَسْخَ النسيمِ
وسَريْتَ من شِعْبِ الأَلْمبِ
به إلى وادي الصَّريم[2]

وفي قصيدة «دار الوجد والمجد» لزكي مبارك، نجد الشاعر يفاخر روما وأثينا، فيرى أن «راقود» أو الإسكندرية ولدت من البحر «بكر العباب» مثلما ولدت «فينوس» ربة الجمال من زبد البحر:

وهل «فينوسُ» عند مُربِّيها
سوى «راقودَ» في أحلام «حابي»[3]

(١) راجع المصدر السابق، ص ٧٣ .

(٢) ديوان شوقي جـ١/ ص٥٤٧ . شعب: الطريق. الصريم: اسم لموضع.

(٣) ألحان الخلود، ص ٨٩

- «أفروديت» باليونانية و «فينوس» باللاتينية وليدة البحر ، راجع قصتها في: ألوان من الحب، عبد الرحمن صدقي. كتاب الهلال (٢٣١) ١٩٧٠ ص٨-١٤ .

وبعد عودة الجارم من الغرب ، يستحضر ذكرياته وأشجانه التي خلفها الرحيل عنه، ويستحضر تعلق أهل الغرب بإله الحب الإغريقي «كيوبيد» الابن المجنح لفينوس، وصورته الشهيرة «فتى أعمى، عريان» يرمي سهام الحب، فتصيب قلب الفتى والفتاة، في قص شعري، ولغة تراثية نأى بها عن ذكر اللفظة الأجنبية لهذا الرمز الأسطوري:

قد آمنوا بإلهِ الحبِّ وارْتَقَبوا
آياتِه بين إجلالٍ وإكبارِ
وصوَّروهُ فتىً أعمى إذا رَشَقتْ
يداهُ بالنَّبل أصْمَى كلَّ جبار
عُريانَ إن مسَّه بردُ الشتاء فما
له سوى زفراتِ الوجْدِ من نار
يَغشَى الفتاةَ ولم ترقُبْ زيارتَه
وخِدْرُها بين أغْلاقٍ وأستار
فطرفُها خاشعٌ من بعد زورتِه
وقلبُها نهْبُ أوهامٍ وأفكار
تشكو إلى أمِّها ضيفاً ألمَّ بها
والأمُّ إن تَستطعْ باحتْ بأسرار
ويصرعُ الفارسَ المغوارَ إن لعبتْ
كفَّاهُ بالسيف أرْدَى كلَّ مِغْوار
فلا تراهُ سوى شاكٍ لساجعةٍ
أو نادبٍ إثرَ أطلالٍ وآثار[1]

وتتراءى لصدقي أشجار مدينة «فلورنسا» الإيطالية والريح «تلوي قوامها» كأنها صبايا إله الخمر «باخوس» الراقصة:

(١) ديوان الجارم، ص ٢١٧-٢١٨ . عن أسطورة «كيوبيد» راجع: عصر الأساطير ، ص١٢٣- ١٣٦ .

صبايا إلهِ الخمرِ ترقصُ رقْصها
وقد أسكرتْ في عيده برحيقِ(1)

يقل التصوير بالشخصية الأسطورية – والإشارة إلى الميثولوجيا عموماً – عند عبدالرحمن شكري، مع إقراره بأن تاريخ الإغريق والرومان وآدابهم وفنونهم، وحياتهم كانت مصدراً من مصادر ثقافته الجديدة(2).

لكن الأثر الحقيقي لهذه الثقافة يتجلي في نظمه قصائد كاملة تدور حول شخصيات أسطورية، ويتداخل فيها التاريخ مع الخرافة، مثل قصيدة «أم إسبرطية»(3) قتلت ابنها لجبنه عن الدفاع عن وطنه إسبرطة. وقصيدة «إيكاروس العبد الروماني»(4) عن أثر معاملة الرومان للعبيد في النفوس. وقصيدة «نرجس»(5) وتشبه في موضوعها أسطورة «نركيسوس» ذلك الغلام الإغريقي الجميل الذي عشق صورته في الماء، ونبتت مكانه زهرة جميلة من أزهار النرجس. أما قصيدته «الجمال والعبادة عند قدماء اليونان»(6) فيصف فيها عبادة الإغريق القدماء للجمال في مظاهره المختلفة والآثار التي خلفتها هذه العبادة من معابد وتماثيل، وفيها أيضاً خلاصة تصوره للأساطير وحياة الأقدمين حيث «يرون في كل شيء حولهم نفساً حياً، وروحاً خصبة، ومنها قوله:

كم أمةٍ أحكمت بالحسن دولتَها
فخلفته وأودى مجدها الفاني

---

(1) من وحي المرآة ، ص٢٦٧ .
- كان لباخوس إله الخمر عند الوثنيين اعياد تحييها كواهنه الصبايا فينطلقن مرسلات الشعور هائمات ، يتصايحن صاخبات...
- راجع: عصر الأساطير ص ٢٣٣-٢٣٩ .
(٢) انظر: المؤلفات النثرية الكاملة المجلد الثاني، ص٤٩٤ .
(٣) ديوان عبدالرحمن شكري، ص٢٠٧-٢٠٨ .
(٤) المصدر السابق، ص ٤٦٤-٤٦٦ .
(٥) السابق، ص٤٧٠ .
- عن أسطورة «نركيسوس» راجع: ملاحق المجلد الأول من: التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٧١٩-٧٢٥ .
(٦) ديوان شكري، ص ١٤٣-١٤٤ .

حبُّ الجمال حياةٌ لا نفادَ لها
لا نهبَ دهرٍ ولا أسلاب حدثان
تلك التماثيلُ أم هذي المعابدُ أم
تلك الفنون عليه خيرُ عنوان
يا رُبَّ مرأى لنا منها ورُبَّ مُنى
فيها وحسن قديم العهد يوناني!
وللجمال إلهٌ غير ذي بخلٍ
مكللٌ بوريق العودِ فينان

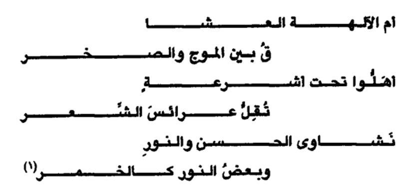
وتحضر الأسطورة عند علي طه في شكليها: الحديث عن الأسطورة في قصائد مطولة[1] والتعبير بالأسطورة عن طريق التشبيه أو الإشارات الأسطورية، والذي يعني الدرس هو الشكل الأخير. وفيه نجد الشاعر تستهويه الأجواء الأسطورية خاصة اليونانية بما تحفل به من آلهة مزعومة وأنصاف آلهة، تصنع الخوارق التي لا يصدقها العقل، وخلال ذلك تفتن الشاعر كلمة «الأساطير» فيشبه بها «مروج» نهر الرين وقصوره التاريخية:

امروجٌ علِّقتْ بين سحابٍ ، وجبالٍ؟
ضحكتْ بين قصورٍ كأساطير الليالي[2]

ويقول في قصيدته عن جزيرة «كابري» أو جزيرة العشاق:

ليالي الصيف في كبري
امِ الفتنةُ في البحرِ
وجنّياتُ بحر الرو
مِ أم دنيا من السِّحر

(1) مثل: ارواح واشباح، ديوان علي محمود طه، ص ١٩٥-٢٢٨ .
ونجد ذلك ايضا عند احمد زكي ابي شادي في مثل قصائده: زيوس ويوروبا، افروديت وادونيس، إيليا وصموئيل. الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٩٧-٢٠٠ .
(2) ديوان علي محمود طه، ص ١٥ .



أم الآلهة العشا
قُ بين الموج والصخر
اهتلُوا تحت اشرعةٍ
تُقِلُّ عرائسَ الشِّعر
نَشاوى الحسن والنورِ
وبعضُ النور كالخمر[1]

في هذه القصيدة يرسم الشاعر جواً أسطورياً، يستدعي فيه «الجنيات» و«الآلهة العشاق» و«عرائس الشعر» وكلها إشارات أسطورية، قد تكون خفية بعض الخفاء، لكن بقليل من التعمق في التحليل، تتداعى إلى الأذهان صور: أفروديت وكيوبيد وسافو (ربة الشعر). وقد تتداعى أسطورة حوريات البحر المغنيات، اللائي كان في استطاعتهن أن يفتن بأغانيهن كل من يسمعهن، حتى أن البحارة التعساء كانوا يندفعون في قضاء محتوم، فيلقون بأنفسهم في البحر، وهكذا نصحت «كيركا» «أوديسيوس» أن يسد آذان بحارته بالشمع كي لا يسمعوا الأنغام، وأن يربطوه في الصاري، وألا يحلوا وثاقه حتى يبعدوا عن جزيرة حوريات البحر المغنيات...[2]

أما الاستخدام الصريح للشخصية الأسطورية في التعبير بها، فلعل أبرز نماذجه، قصيدته عن «الأغيد المرح» أو الجارة الفاتنة التي التقاها على شاطئ مدينة زيوريخ. والشخصية حاضرة منذ البدء، فجاء عنوان القصيدة «تاييس الجديدة» مشبهاً بها فاتنته السويسرية، وكأن وصفها بالجديدة إيحاء بأن الشخصية التي يختلط فيها التاريخ بالأسطورة، وتجمع الفجور والطهر والخير والشر، مازالت متجددة في كل أنثى.

ومن جانب آخر، يوحي هذا الوصف بأنه لن يجتر أحداث القصة القديمة للحديث عنها، بل تأتي الشخصية في سياق التعليق عليها، وتفسيرها وفق رؤيته الشاعرية الخاصة، والتي قد يضحي فيها بالقيم الروحية والخلقية، في سبيل إعلاء الجمال الحسي،

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٨٦-٢٨٧ .

(٢) يراجع: عصر الأساطير، ص ٣٤٠ .

وإبراز فتنة الجسد، وهي رؤية «أبيقورية» ضيقة، ربما سيطرت عليه في مرحلة تجواله في عالم الغرب، وهكذا جاء تبريره لصنائع «تاييس» اللعوب وأهواء راهبها:

تاييسُ لم تعبثْ براهبِها
لكنه أشفى على البُرَحِ
ما بين أسرارٍ مُغلّقةٍ
وطروقِ بابٍ غيرِ مُنْفَتح
عَرَضَ الجمالُ له فاكبَره
وراك فيه فجُنَّ من فرح[1]

وهكذا أيضاً، تظل أسماء مثل: تاييس وسافو وباخوس، غريبة وغامضة على ذهن القارئ العربي، ولا تعطي دلالاتها الحية بسهولة، وقد كان من المحمود في قصيدة الغرب - وهي الأرض الصالحة لمثل هذه الأسماء - الا يفرط الشاعر العربي في استخدامها، وربما كان ذلك محموداً أيضاً في شعر الفترة المدروسة كلها، فلم تتسع دائرة استخدام الأسطورة إلا مع ظهور أجيال تالية من الشعراء، سعوا نحوها رغبة في إضفاء مزيد من الغموض والضبابية على إبداعهم، أو لمداراة الوقائع السياسية أحياناً، أو لمواجهة مادية العصر أحياناً أخرى، كما رأى ذلك واحد من أكثر الشعراء استخداماً للأساطير هو بدر شاكر السياب (وله ديوان بعنوان: أساطير).[2]

● من التاريخ

إذا كان هناك من يعد الأسطورة «أم الفنون» ، فإن المجال يتسع لاعتبار التاريخ «أبا الفنون» والتاريخ فن، بل من أوائل الفنون الكتابية، ومن المعروف أن كتاب اليوناني «هيرودوت» (ت٤٢٦ ق.م.) مزيج من التاريخ والأدب معاً. وهذا التصور العام ربما يؤيده

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص ١٥٨ . البرح: جمع البرحاء وهي الشدة.
- راجع عن «تاييس» وقصتها واستلهام الأديب الفرنسي اناتول فرانس لها في روايته المشهورة «تاييس» : المقدمة النثرية لقصيدة «أرواح واشباح» . ص ١٩١-١٩٢ .

(٢) انظر: حسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية . دار اسامة للنشر - الأردن ١٩٩٧ ص٣١٣ .

تخصيص شوقي في مقولته الشهيرة: «الشعر ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ» ويبدو لي ذلك، ليس من أجل تحديد علاقات النسب والقرابة وتقسيم الإرث الأدبي للبشرية القسمة الواجبة، ولكن من أجل التأكيد على أن حلقات الاتصال بين الفنون والآداب لم تكن منفكة في وقت من الأوقات. وأن «التراسل الفني» قائم بين التراث والمعاصرة، بين الماضي والحاضر، أما حشد كلمات: «القطيعة» و«التفكيك» و«التكفير» في سياق التجديد والحداثة، فأحسبه حشداً مصطنعاً لأفكار مصطنعة، وأولى بهذه الكلمات أن تحشد في ساحات التخلص والتطهر من الذنوب والآثام، وما كان التراث – والتاريخ منه في الصدارة – إثماً أو ذنباً يستوجب «التكفير» عنه أو القطيعة معه.

وأحسب أن من يقلب الطرف في أفق الشعر، لا يرى شعراً بلا تاريخ، بلا ماضٍ يحن إليه أو يأسى عليه. الشعر وليد اللحظة التي مرت، والموقف الذي انتهى، والذكرى التي تجددت. الشعر استيعاب للزمن واستعادة له في خلق جديد، مفارق للمألوف، ومتآلف مع المفارقة.

والتاريخ في الشعر قد يكون «قناعاً» لاتقاء عسف المستبد، أو«ملجأ» للهروب من الحاضر، أو «رمزاً» للعبرة وتأييد الحجة، أو «درعاً» لمواجهة الغالب الحضاري، أو صورة للتشبيه والاستعارة، وقد يكون غير ذلك كله.

كما أن التاريخ الصحيح عند الشاعر هو «تصوير ما وراء الوقائع والأخبار، وما ينطوي تحت الأسماء والسير والآثار من عواطف البشرية، ليس التاريخ الصحيح سوى نشور الماضي حياً نابضاً كما كان في حياته الأولى حياً نابضاً. فما يعني الإنسانية الحاضرة الشاعرة بوجودها ، إلا أن تستمد الحكمة والعلم والعبرة والطمأنينة، مما تعرفه عن حياة الإنسانية الماضية وتجاربها ومشاعرها، وما تستلهمه من مباهجها ومآسيها»[1] .

وحين يستخدم الشاعر الحديث الشخصية التاريخية للتصوير بها، فإنه يهدف إلى استغلال الدلالة الكلية فيها، بما تشتمل عليه من قابلية للتأويل والتحليل، ولكي يكسب

(١) د. أحمد إبراهيم الهواري: مقدمة «عذراء الهند» ص١٨ .

تجربته نوعاً من الكلية والشمول، ويضفي عليها «ذلك البعد التاريخي الحضاري، الذي يمنحها لوناً من جلال العراقة»[1] .

وقد بانت في قصيدة الغرب العديد من الشخصيات التاريخية المستمدة من التاريخ العربي الإسلامي، ومن التاريخ الغربي، وحملت دلالات إيجابية أو سلبية، ففي سياق المداراة السياسية يتقدم حافظ بتهنئة إلى إدوارد السابع ملك إنجلترا، بمناسبة تتويجه (١٩٠١) ومستحضراً الخليفة الثاني عمر بن الخطاب، للإشادة بعدل الملك وحلمه:

هُمْ يذكـــرونَكَ إن عَـــدُّوا عُـــدُولَهمُ
ونحن نذكـرُ إن عَـدُّوا لنـا (عُـمـرا)[2]

لكنه في استقبال: «السير غورست» المعتمد البريطاني (١٩٠٧) يعبر عن آلام المصريين وآمالهم، ويجتاحه الأسى، بعد حقبة «كرومر» التي أثقلت مصر بكل «مجلود ومقتول شهيد» ورمى الوزارات بمستشارين «رزايا» وجاء «بكل جبار عنيد» وهنا يتذكر الشاعر «أيام الرشيد» طالباً من المعتمد الجديد أن يبدل السياسة التي انتهجها سابقه، وأن يستعين بأولي العلم والفضل، أمثال الوزيرين: الفضل بن سهل (ت٢٠٢هـ) ومحمد بن الحسين بن العميد (ت٣٦٠هـ):

إذا استـــوزَرْتَ فـاســتَـوْزِرْ علينـا
فـتًى (كـالفـضل) أو (كـابن العـمـيـد)
ولا تُثْــقـلْ مطاهُ بمســـتــشــارٍ
يحــيــدُ به عن القــصــد الحـمــيـد[3]

أما شوقي، فعندما أراد أن يشيد بجيران «المنش» أو الإنجليز، فإنه لم يجد أفضل من تشبيههم بالعرب الخلص في نجدة المستغيث!:

يُسْـتَصْـرخـون ويُرجَى فـضلُ نَجـدتِهِم
كـــأنهم عَـــربٌ في الدهر عَـــرْباءُ[4]

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٥١ .
(٢) ديوان حافظ جـ١/ ص٢٠ .
(٣) المصدر السابق جـ١/ ص٣٥ .
(٤) ديوان شوقي جـ٢/ ص٣٥١ .

وفي «مصرع لورد كتشنر» ووصف «الطرادة» التي قادته إلى الموت، يستحضر التاريخ العربي «العصا» (اسم الفرس الوارد في مصرع الزبّاء)، و«زرقاء اليمامة» المشهورة بقوة البصر، في تكديس غامض للصورة:

أرهفتْ سمعَ (العصا) واكتحلتْ

إثْمِدَ (الزّرقاء) في عَرْض السَّدر[1]

على الدرب نفسه، يسير الجارم فيستحضر من التاريخ العربي القديم حرب البسوس، لتصوير «يوم عبوس» من أيام البرد بإنجلترا، ويتوقف عند التشابه الحسي بين حرصهم على الدفء وحرص «المجوس» على تقديس النار، دون «جامع نفسي» حقيقي بين الصورتين:

فيه تجاوبتِ الرياحُ فلا تقُلْ حربَ البسوسْ

يومٌ احَطْنا باللظى فيه ونكّسْنا الرؤوس

فكأننا قمنا نُؤيِّدُ فيه مُعتقَدَ المَجوس[2]

لكنهما – شوقياً والجارم – في سياق السلام وتلاقح الثقافات، يتذكران من تاريخ الفن والفكر: غناء إسحاق الموصلي (ت٢٣٥هـ) وابن رشد (ت٥٩٥هـ) وابن سينا (ت٤٢٨هـ) ولطفي السيد (ت١٩٦٣م)، يقول الجارم عن «يوم السلام» :

رَدِّدي رَدِّدي ترانيمَ إسحاقَ، وهُزِّي الحسانَ عِطْفاً وجِيداً[3]

ويقول شوقي عن «أرسطو» (٣٢٢ ق.م):

شيخ ابن رشدٍ وابن سينا وابنِ بَرْقينَ الحكيم[4]

---

(١) ديوان شوقي جـ٢/ ص٤٤٥ . السدر: دوار البحر والمراد البحر.

(٢) ديوان الجارم، ص ٢٣٦ .

– عن زرقاء اليمامة وحرب البسوس (٤٩٤-٥٣٤م) التي قامت في العصر الجاهلي بين بكر وتغلب. راجع: منذر الجبوري: ايام العرب واثرها في الشعر الجاهلي. دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٦ ص١١٠ وما بعدها.

– وهي شخصيات يمتزج فيها التاريخ بالخرافة، او ما يطلق عيه الدكتور احمد كمال زكي (التاريخسطورة) انظر: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة. مؤسسة كليوبترة، ط(٢) القاهرة ١٩٨٢ ص٥١ .

(٣) ديوان الجارم ، ص٣٢

(٤) ديوان شوقي جـ١/ ص٥٤٦

وحين تحضر إسبانيا، تحضر الأندلس التاريخية ومعها الفاتحون الأمويون، ففي رحلة شوقي إلى الأندلس، يتوقف عند روعة الآثار العربية ، ويذكر صقر قريش عبدالرحمن بن معاوية الملقب بالداخل (ت١٧٢هـ):

صَنعَةُ الداخلِ المبارك في الغرب وآل له ميامينَ شُمْسِ[1]

ويستدعي مشهد الدخول للقائد طارق بن زياد (ت١٠٢هـ) والحادثة الشهيرة التي تروي حرقه للسفن عند فتح الأندلس، والمقولة المنسوبة له (العدو من أمامكم، والبحر من ورائكم، وذلك لإثارة العزيمة في الجنود واستبعاد فرار بعضهم، هذه الحادثة ناقشها المؤرخون، وكثير منهم لم يقطع بها، بل شكك فيها وفي صحتها، وذهب بعضهم إلى إنكارها كلياً[2]، وعلى الرغم من ذلك فقد ظلت الحادثة على حالها حاضرة في ذواكر الشعراء، فهذا فخري أبو السعود يستدعيها ويوظفها للحديث عن الواقع المهين لأحفاد القادة الفاتحين:

تعالت بها، الله أكبر، مرة
فمادت سهولٌ دونها وحزون
وسالتْ شِعابٌ بالصوارم والقنا
وأُحرق خلف الفاتحين سفين
وقامت بأطراف الجزيرة دولةٌ
وأزهرَ عِرفانٌ وأشرق دين
جَلاً امس عنها أهلُها، وبنوهُمُ
على الضفةِ الأخرى الغَداةَ قطين
فمنْ لي بمن يُنبي الجدودَ بأننا
وقد عزَّ عبدانُ الجدود نهون؟[3]

---

(١) ديوان شوقي جـ١/ ص٢١١

- كما يذكر «فتية» الفتح في قصيدة «أندلسية» جـ١/ص١٤٨ .

وله موشح أندلسي مطول عن «صقر قريش» جـ١/ ص٢١٤ -٢٢٤ .

(٢) انظر: د. عبدالرزاق حسين: الأندلس في الشعر العربي المعاصر. مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري - الكويت ٢٠٠٤ ص٢٣٥ .

(٣) ديوان فخري أبو السعود، ص ١١٥ . قطين: عبيد.

- ويتكرر المشهد عند علي طه في قصيدة «من قارة إلى قارة» . ديوانه ص٢٥١-٢٥٣

وعلى شاطئ «لوجانو» السويسرية، يلتقي علي طه بفتاة إسبانية، فتستحيل الغربة إلى ألفة، والملامح الأوربية إلى «سمات عربية» والحاضر يعود إلى الماضي:

لا تقـــولي ايُّ صـــــوتٍ مُلْـهِمِ
قـادَ روحَـيْنا، فـجئنا، والـتـقَـيْنا
دمُكِ المشـــبـــوبُ فـــيــه من دمي
رُوحُ مـــاضٍ بالـهـــوى يَهْـــفـــو إلينا
اتمـلأهــا ســــمـــاتٍ عـــربيــة
وانـادي انـتِ يـا انـدلســـيـــــة[1]

ومشهد الخروج من الأندلس، يستدعيه شوقي أيضاً، ويشير فيه إلى آخر ملوك بني الأحمر أبي عبدالله، الذي قام بتسليم غرناطة إلى فرناندو ملك قشتالة (سنة ١٤٩٢م):

اخـــر العـــهـــد بالجـــزيرة كـــانت
بـعـــد عَـــرْكٍ من الزمـــان وضَـــرْسِ
فـــتـــراها تقـــول: رايةُ جـــيشٍ
بـادَ بـالأمـس بين اسْـــــــر وحَـسٍّ
ومـــفـــاتيـــحُـــهـــا مـــقـــاليـــدُ ملكٍ
باعـــهـــا الوارثُ المُضِـــيـعُ ببَـــخْس
خـــرج القـــوم في كـــتـــائب صمٍ
عن حـــفـــاظ كـــمـــوكب الدفن خُـــرسٍ
ركـــبـــوا بالبـــحـــار نعـــشـــاً وكـــانت
تحـت ابائهـم هي العـــرش امس[2]

على الجانب الآخر، تتوارد شخصيات من التاريخ الغربي، لتشكل رافداً للصورة الفنية في قصيدة الغرب، ومن ذلك شخصية نيرون (ت ٦٨م) مثال الوحشية والاستبداد،

---

(١) ديوان علي محمود طه، ص ٣٦٩ .

(٢) ديوان شوقي جـ١/ ص٢١٢ . ضرس: اشتداد، حس: قتل، حفاظ: ذب عن المحرم.

يستدعيه حافظ في «حادثة دنشواي» ويستدعي معه «محاكم التفتيش» الأوربية التي وقفت وراء اضطهاد العرب في آخر عهدهم بإسبانيا:

ليت شعري اتلك (محكمةُ التفتيشِ)
عادتْ أم عهدُ (نيرونَ) عادا ؟![1]

وتتراءى «زيوريخ» السويسرية في صخب احتفالاتها، كأنها «روما» تتلظى بنيران «نيرون» ، يقول علي طه:

لولا ابتسامةُ جارتي، وفمٌ
يدنو إليَّ بصدرٍ منشَرحِ
لحسبْتُها روما تَمورُ لظىً
في قَهْقهات الساخر الوقح[2]

وتترسخ الصورة – صورة نيرون – وتمتد في أثناء الحرب الثانية، فيكتب عبد اللطيف النشار قصيدته «أبناء نيرون» وفيها يهاجم روما وأبناءها ولا يجد عذراً في دخولهم الحرب، ولكنه يجد أكثر من مبرر لوصفهم بأبناء نيرون:

ابناء نيرون بكم ما به
من جزعٍ في الموقف الفاجعِ
احرقَ روما طالباً لذةً
لذته في موقف الضارع
منتحراً يبكي على نفسه
بين وميض اللهب الساطع[3]

---

(١) ديوان حافظ جـ٢/ ص٢١ .

(٢) ديوان علي محمود طه، ص ١٥٧ .

(٣) أبناء نيرون. مجلة الرسالة العدد (٣٩١) ١٩٤٠/١٢/٣٠ .

– وللشاعر عبدالحكيم عبدالله الجهني قصيدة بعنوان «إلى نيرون» ياسى فيها لما آل إليه حال الإنسانية. راجع: ديوان الإسكندرية، ص ٨٨-٨٩ .

ومن ذلك أيضاً، استدعاء فخري أبو السعود لمحررة فرنسا من نير الإنجليز «جان دارك» (ت١٤٣١م) في قصيدته «يوم التل» يقول:

ومن أحرق العذراء يوماً تشفياً

فليس بمستنٍ مسناً وامردا(١)

ومن تاريخ الفن الغربي، يستدعي حافظ الرسام الإيطالي رفائيل (ت١٥٢٠م) ولوحته البديعة الإتقان:

مُولعاتٍ بصيْد كل جميلٍ

ناصباتٍ حبائلَ الألوانِ

حافراتٍ في الصخر أو ناقشاتٍ

شائداتٍ روائعَ البنيانِ(٢)

أما نابليون، فهو الشخصية العسكرية الأثيرة عند شوقي، يستدعيه في أكثر من قصيدة، فضلاً عن قصيدته النونية تلك اللوحة الشعرية العريضة عن القائد الفرنسي. ففي الجزء الغربي من مطولته «كبار الحوادث» ، يستدعي صورة نابليون عندما وقف في ساحة أبي الهول والأهرام، يخاطب منها جنوده قبل معركة انتصاره على المماليك (١٧٩٨م):

جاء طيشًا، وراح طيشًا، ومن قبـ

ـلُ أطاشت أناسَها العلياءُ

سكتتْ عنه يوم عيَّرها الأهـ

ـرام، لكنْ سكوتُها استهزاء(٣)

---

(١) ديوان فخري ابو السعود، ص ٨٠ .

- «جان دارك» بطلة فرنسية، ساعدت الملك شارل السابع في رد الإنجليز عن حصار ادرليان ١٤٢٩م قبض عليها واحرقت.

انظر: المنجد في الأعلام، ط١٩ . دار المشرق - بيروت ١٩٩٢ ص١٩٦ .

(٢) ديوان حافظ جـ١/ ص٢١٩ .

- قيل إن رفائيل رسم عنقوداً من العنب على حائط فخدع به بعض الطيور، فمال إليه ينقر حبه. راجع هامش ص ٢١٩ من الديوان.

(٣) ديوان شوقي جـ١/ ص١٨٩ . وراجع: مجلة الزهور، اغسطس ١٩١٠ .

وتتكرر الصورة عند قدوم الطيارين الفرنسيين (فدرين وبونيه) بطائرتهما إلى مصر (١٩١٤):

أين نسرٌ قد تلقّى قبلكم
عظةَ الأجيال من أعلى بناء؟
لو شهدتُمْ عصرَه أضحى له
عالمُ الأفلاكِ معقودَ اللواء
جرحَ الأهرامَ في عزّتها
فمشى للقبر مجروحَ الإباء[1]

وقريب منه استدعاء علي طه لشخصية نابليون في «محنة باريس» أثناء الحرب العالمية الثانية، لكنه يستدعيه لنجدة فرنسا، وإنقاذها من حرب لا شرف فيها ولا شجاعة، فالإنسان الأعزل من كل شيء يُقتل - دون مواجهة - بأسلحة الفتك والخراب:

أيها العائدُ من غاراتِه
راقداً تحت قبابِ (الأنفَليد)
أمَّ ترسفُ في أحقادها
بِنْتُها بالصفح والصنع الحميد
لم تسيِّرْ فوقها دبّابةً
أو تباغِتْها بطيرٍ من حديد
يقتلُ الولدان والشِّيبَ ولا
يرحمُ المرضى وربّاتِ المهود
فابعثِ العزَّةَ من تاريخها
وتألَّقْ بسناهُ من جديد[2]

(١) المصدر السابق جـ١/ ص٤٢ .
وراجع أيضاً: جـ١/ ص٢٠٧، جـ٢/ ٥٦٤-٥٧٠ .
حيث يلاحظ استغراق شوقي في الصورة ذاتها، وفي إعجابه بنابليون.
(٢) محنة باريس، مجلة الرسالة، العدد (٣٦٩) ١٩٤٠/٧/٢٩

وهكذا شب الشاعر الحديث عن الطوق العربي في تقديره قائداً لم يكن عربياً ولا مسلماً «ووطئ الصعيد الشعري العالمي، واصبح واحداً من تلك الزمرة من الشعراء والكتاب والفنانين، الذي عاصر الكثير منهم «العبقري الفرنسي» (بتعبير شوقي) وفتنوا بنبوغه وإنجازاته، ومنهم اللورد بيرون، وورد زورث، وجوته، وهوجو....»[1] .

وإن التفات الشاعر الحديث إلى التاريخ العربي والإسلامي، واستدعاء الشخصيات ذات الوجوه المشرقة، لم يكن ليخلو من دلالة: فهل تراه كان لوناً من الوان المواجهة، مواجهة المدنية الغربية وتقدمها بتراث حضاري ومدنية شرقية عميقة الجذور؟ مواجهة اللحظة الراهنة بالزمان البعيد؟

أم تراه كان «تغطية» بالكلمات على حاضر متردٍ؟ ومحاولة مستميتة لمقابلة الصاروخ بالسيف؟ أم ان الذات لكي تكون في مستوى العصر، عليها أن تستمد قوتها من خصوصيتها، والا تنسلخ عن تراثها الزاخر بمنطلقات النهضة والتقدم؟ أم أنه – أخيراً – عادة للمغلوب أن «يتدرع» بالماضي لمواجهة حاضر الغالب؟ مع الإقرار بأن الاستعادة تكون – احياناً – أفضل من مطلق التقليد.

أيًّا كانت الدلالة المختارة، فإن الشاعر الحديث قد اعتصم بالتاريخ وتجلياته الحضارية، عندما أعوزه الحاضر بخيباته، وأثبت الذات، ومدَّ جسوراً قوية من الحوار الحضاري مع غرب النصف الأول من القرن العشرين – على طريقته الخاصة – وجاء الفكر فيها مضفوراً بالفن.

****

(١) د. عرفان شهيد: العودة إلى شوقي، ص ٤٨٥ .

الخاتمة

كانت الرحلة شاقة وممتعة في آن، استخدمت فيها وسائل عديدة للبحث والدرس، من أجل «لملمة» خيوط صورة الغرب في الشعر العربي الحديث في مصر، وليس في طاقة هذه السطور أن تختزل الرحلة أو تختصر البحث بكل تفصيلاته في مساحة اقل، لكن حسبها أن تقدم الخلاصة المستقطرة والنتائج البارزة :

١ – سعت الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف منها: الكشف عن رؤية الشاعر المصري في النصف الأول من القرن العشرين للغرب بأبعاده المتعددة، واستجلاء الروح الإنسانية التي تمتع بها الشاعر، وصلة ذلك بالقيم الفكرية والحضارية والأخلاقية التي اعتمد عليها، ورصد دعوة الشعراء إلى وحدة إنسانية تنبذ العداء، وتؤسس للتسامح والإخاء .

٢ – اتخذت الدراسة سبيلين : التحليل المضموني والتحليل الفني، وفي كليهما كان التركيز على شعراء الرحلة إلى الغرب، الذين مثلوا الاتجاهات الأدبية لتلك الفترة : الاتجاه المحافظ البياني والاتجاه الديواني والاتجاه الوجداني . بالإضافة إلى بعض الأسماء الشعرية المغمورة التي أسهمت في تكوين الصورة .

٣ – عالج البحث مفهوم «الغرب» على صعيد اللغة والأسطورة والجغرافيا والفكر السياسي، وانتهى إلى أن مقصده هو الغرب الأوربي في جغرافيته السياسية و الطبيعية والبشرية والطابع الحضاري لمجموعة الدول التي تكونه، وانعكاس ذلك كله على مرآة الشعر الحديث في مصر .

٤ – تلاقح الشرق مع الغرب عبر لقاءات تاريخية كثيرة، واتسمت بأنها لقاءات فكر ونضال وتأثير متبادل، وكانت أهمها : لقاء الأندلس ولقاء الحروب الصليبية.

٥ – كان الغرب موجوداً بصورة عابرة في الشعر العربي القديم، لكنه ظهر بشكل أوسع في القرن التاسع عشر، نتيجة تعدد أسباب الاحتكاك المباشر، بين شرقنا المنهك والغرب الأوربي المتحفز .

٦ – نبتت الثنائية الشعرية الكبرى : ثنائية الشرق والغرب على أرض فكرية عريضة وذلك من خلال ثلاثة محاور : حدود الشرق والغرب، الاغتراب والحنين، الغرب الحاضر والشرق الغائب.

٧ – لم يظهر خلاف واضح حول مفهوم الغرب وحدوده فهو – في عيون الشعراء – أوربا الغربية، وفي المقابل كان الشرق يتسع ويضيق حسبما يقتضيه موضوع القصيدة .

٨ – ارتحل الشعراء إلى الغرب، ولم يغادر الوطن عقولهم ولا أفئدتهم، فاستحضروا قسماته واشتدت عليهم وطأة الغربة، فامتلأت قصائدهم بزفرات الحنين.

٩ – أنتجت صدمة اللقاء بالحضارة الغربية، العديد من المقابلات والمقارنات بين الحياة في الغرب والحياة في الشرق، ومضى الشعراء في تصوير الملامح الفارقة إلى مدى بعيد، وكان النقد اللاذع لأوضاع الشرق من قبيل نقد الذات والبصر بحقيقة الواقع، وفي محاولة للخروج من حالة التراجع والوهن، وهو في كل الأحوال علامة صحوة ويقظة وعافية، وانتجت هذه المقابلات موضوعاً جديداً هو «رثاء الشرق» كما تولدت من الثنائية الكبرى ثنائيات أخرى منها: المرأة الشرقية والمرأة الغربية، القديم والجديد، المادية والروحية...

١٠ – كان طابع التوفيق بين حضارتين الطابع الغالب على المواقف الفكرية للشعراء

١١ – بَعُد الشاعر العربي عن تشكيل صورة ثابتة وحيدة للغرب، وهذا بخلاف الصورة النمطية للشرق في أدب الرحلة عند الأوربيين.

١٢ – استمد البعد السياسي للغرب تفاصيله، من كون الغرب المحتل الأكبر لخريطة العالم في العصر الحديث، وكانت آلته الحربية الرهيبة المكون الأساسي لخطوطه وظلاله.

١٣ – واكب الشاعر في مصر الأحداث، واتخذ موقفاً سياسياً مرّ على منطقة الانفعال لديه، واتكأ في ذلك على محورين هما: الاحتلال والاستبداد، الغرب والحرب. وفي كليهما ظهر سخط الشاعر على المحتل المستبد بمقدرات الناس، وعلى «المهلكات» التي تفنن في صنعها، كما ظهر احتفاؤه بدعوات التحرر والسلام.

١٤ – تشكل البعد الجمالي من صورة الغرب، عبر التجربة الشخصية والمشاهدة والعيان، فوقف الشاعر على مشاهد من الطبيعة الأوربية، ونظر إلى المدينة الغربية من منظور السائح الشرقي، فبدت في بعد جمالي خالص، وكانت اكثر المدن بروزاً هي : باريس، المدينة الإيطالية، المدن الأندلسية.

١٥ – بانت النزعة الإنسانية بوضوح لدى الشاعر الحديث واتسعت بها تجاربه وأدواته التعبيرية، وذلك من خلال المواقف الإنسانية والأحداث العالمية التي اهتز لها وجدانه، ومن خلال تقدير عظماء الغرب ومبدعيه، والاعتراف بفضلهم ودورهم الأدبي والتاريخي بغض النظر عن جنسياتهم وقومياتهم ومعتقداتهم.

١٦ – تجسد التفاعل الإنساني بين رجل من الشرق وامرأة من الغرب لدى الشعراء في صورتين : الأنثى العابرة والزوجة الحبيبة.

١٧ – برزت في قصيدة الغرب مجموعة من الظواهر الفنية التي لها صلة قوية بصورة الغرب بأبعادها المختلفة.

١٨ – اتخذ التشخيص الفني لقصيدة الغرب أربعة مسارات :

الأول: المعجم الشعري (الألفاظ التراثية – الألفاظ الغربية – التعابير المسكوكة – التعابير القرآنية).

الثاني: أساليب الخطاب الشعري (التضاد..أداة للكشف – التعبير بالاستفهام – الحوار أداة للاتصال – التوسل بالتكرار)

الثالث: البناء التصويري (التصوير بالحقيقة – التشخيص – التجسيد – التجريد – القص الشعري) الرابع: استدعاء الشخصيات التراثية (التراث الديني – التراث الأدبي – التراث الأسطوري – التاريخ).

١٩ – لعل فقر المكتبة الأدبية من دراسات تتناول صورة الآخر وخاصة الغرب كما تنعكس في مرآة الشعر العربي، يكون دافعًا لمزيد من الدراسات حول هذا الموضوع المهم، وما له من تأثير عميق في تكون صورة أمة لدى أمة أخرى، وامتداد ذلك إلى العلاقات الدولية، وتهيئة الأجواء الثقافية اللازمة للحوار والتفاهم والتعاون الخلاق بين الشعوب.

****

المصادر والمراجع

أولاً: مصادر المادة الشعرية

أ - دواوين ومجموعات شعرية:

١ – إبراهيم بديوي: البديويات ، ج – ٢ . المطبعة اليوسفية – طنطا ١٩٥٤ .

٢ – إبراهيم زكي : الأشعار الأولى. القاهرة ١٩٢٧ .

٣ – إبراهيم عبدالقادر المازني: ديوان المازني ، راجعه وضبطه وفسره محمود عماد. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦١ .

٤ – إبراهيم ناجي : ديوان إبراهيم ناجي. دار العودة – بيروت ١٩٨٠ .

٥ – احمد رامي: ديوان أحمد رامي . دار الشروق – القاهرة٢٠٠٠ .

٦ – احمد زكي أبو شادي: الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة – بيروت ٢٠٠٥ .

٧ – احمد الزين: ديوان أحمد الزين ، أشرف على تبويبه وتصحيحه : عبدالمغني المنشاوي. لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ط(١) ١٩٥٢

٨ – احمد شوقي: ديوان شوقي ، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب د.أحمد محمد الحوفي.نهضة مصر – القاهرة١٩٨٠ .

٩ – الشوقيات، الجزء الأول. مطبعة الإصلاح بمصر ، ١٣٢٩هـ/١٩١١م.

١٠ – احمد فارس الشدياق: الساق على الساق في ما هو الفارياق، قدم له وعلق عليه الشيخ نسيب وهيبه الخازن . دار مكتبة الحياة – بيروت د.ت.

١١ – أحمد فتحي: قال الشاعر . القاهرة ، ط (١)١٩٤٩ .

١٢ – أحمد محمد جمال: وداعاً ايها الشاعر . منشورات نادي مكة الثقافي ، ط (٢) ١٣٩٧هـ.

١٣ – احمد نسيم: ديوان نسيم ج – ١ . مطبعة الإصلاح بمصر ١٩٠٨ .

١٤ – أسعد خليل داغر: تاريخ الحرب شعراً . مطبعة الهلال – مصر١٩١٩ .

١٥ – إسماعيل صبري: ديوان إسماعيل صبري باشا، ضبطه وشرحه أحمد الزين. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨ .

١٦ – الأصمعي (عبدالملك بن قريب): الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبدالسلام هارون. دار المعارف ط (٥)١٩٧٩ .

١٧ – امين نخلة: ديوان أمين نخلة، المجموعة الكاملة، إعداد وتقديم: إيهاب النجدي. مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري – الكويت ٢٠٠١

١٨ – البحتري: ديوان البحتري ، تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي. دار المعارف ط (٣) ١٩٧٧ .

١٩ – بطرس كرامة: سجع الحمامة. المطبعة الأدبية في بيروت ١٨٩٨ .

٢٠ – حافظ إبراهيم : ديوان حافظ إبراهيم ، ضبطه وشرحه ورتبه أحمد أمين ، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري . دار الجيل – بيروت د.ت.

٢١ – المؤلفات الكاملة لحافظ إبراهيم ، الديوان . مكتبة لبنان بيروت ط (١) ١٩٩١ .

٢٢ – حفني ناصف: شعر حفني ناصف ، جمع مجد الدين ناصف . دار المعارف ١٩٥٧.

٢٣ – ابن خفاجة: ديوان ابن خفاجة. بيروت ١٩٦١ .

٢٤ – رفاعة الطهطاوي: ديوان رفاعة الطهطاوي، جمع ودراسة : د. طه وادي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط (٣) ١٩٩٣ .

٢٥ – ابن الرومي: ديوان ابن الرومي، تحقيق د.حسين نصار . مطبعة دار الكتب والوثائق القومية – القاهرة ٢٠٠٣ .

٢٦ – زكي مبارك (دكتور): ألحان الخلود . دار الكتاب العربي بمصر ١٩٤٧ .

٢٧ – ابن زيدون: ديوان ابن زيدون ورسائله ، شرح وتحقيق علي عبدالعظيم. دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د.ت.

٢٨ – سيد قطب: ديوان سيد قطب ، جمعه وقدم له: عبدالباقي محمد حسين. دار الوفاء للطباعة والنشر – المنصورة ط (٢)١٩٩٢ .

٢٩ – صالح مجدي: ديوان السيد صالح مجدي بك، جمعه محمد مجدي. المطبعة الأميرية – القاهرة ١٣١١هـ/ ١٨٩١م .

٣٠ – طه حسين، احمد الإسكندري، أحمد أمين، عبدالعزيز البشري ،أحمد ضيف المنتخب من أدب العرب ج – ١ . مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٢ .

٣١ – عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين. نهضة مصر ٢٠٠١ .

٣٢ – ديوان العقاد: «أربعة أجزاء في مجلد واحد» – مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٢٨ .

٣٣ – عبدالحليم المصري: ديوان عبدالحليم المصري، شاعر الوطنية والشباب. الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٣ .

٣٤ – عبدالحميد الديب: ديوان عبدالحميد الديب شاعر البؤس ، تحقيق ودراسة محمد رضوان – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط (١)٢٠٠٠ .

٣٥ – عبدالرحمن الخميسي: ديوان عبدالرحمن الخميسي . دار الكتاب العربي – القاهرة ط (١) د.ت.

٣٦ – عبدالرحمن شكري: ديوان عبدالرحمن شكري، جمع وتحقيق : نقولا يوسف . المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٠ .

٣٧ – عبدالرحمن صدقي: من وحي المرأة. الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٥ .

٣٨ – عبدالعزيز عتيق: أحلام النخيل .مكتبة مصر بالفجالة ١٩٦٠ .

٣٩ – عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام): أغاني العاشق الأندلسي . ط (١) القاهرة١٩٩١ .

٤٠ – عزيز فهمي: ديوان عزيز . دار المعارف بمصر ، د.ت.

٤١ – علي الجارم: ديوان على الجارم . دار الشروق – القاهرة ط (٢)١٩٩٠ .

٤٢ – علي الغاياتي: وطنيتي . مطبعة عطايا بمصر ط (٢) ١٣٦٥هـ/ ١٩٣٨

٤٣ – علي محمود طه: ديوان علي محمود طه، شرح وتحقيق : د. محمد نبيل طريفي. دار الفكر العربي – بيروت ٢٠٠١ .

٤٤ – فخري أبو السعود: ديوان فخري أبو السعود ، جمع وتقديم وتحقيق د.علي شلش . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .

٤٥ – أبو فراس الحمداني: شرح ديوان أبي فراس الحمداني لابن خالويه، إعداد د. محمد بن شريفة – مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري – الكويت٢٠٠٠ .

٤٦ – كمال عبدالحليم: إصرار . مطبوعات الغد – القاهرة١٩٨٣ .

٤٧ – كمال النجمي: الأنداء المحترقة. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – القاهرة ١٩٦٥ .

٤٨ – كمال نشأت (دكتور): أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث. دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٧٦.

٤٩ – المتنبي (أحمد بن الحسين): العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي. دار صادر – بيروت ١٩٩٨ .

٥٠ – مجموعة من الشعراء: ديوان الإسكندرية ، أخرجه وقدم له: علي محمد البحراوي .مطبعة المستقبل بالإسكندرية ١٩٣٥ .

٥١ – محمد الأسمر: ديوان الأسمر. دار إحياء الكتب العربية – القاهرة ١٩٥١.

٥٢ – محمد عبدالغني حسن: من وراء الأفق . دار المعارف ، ط (١) ١٩٤٧ .

٥٣ – محمد عبدالمطلب: ديوان عبدالمطلب ، شرح وتصحيح إبراهيم الإبياري وعبدالحفيظ شلبي – مطبعة الاعتماد – القاهرة ط (١) د.ت.

٥٤ – محمد مصطفى الماحي: ديوان الماحي: مطبعة الإخاء بمصر ١٩٣٤ .

٥٥ – محمود أبو الوفا: دواوين شعره ودراسات بأقلام معاصريه. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .

٥٦ – محمود الخفيف: ديوان الخفيف ، جمع وتوثيق : محمد العباسي متولي . رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر ١٩٨٨ .

٥٧ – مجموعة من الشعراء: في خيمة الفاروق شعراء وأدباء. مطبعة لوتس ، القاهرة ١٩٤٧.

٥٨ – محمود غنيم: الأعمال الكاملة ، المجلد الأول. دار الغد العربي ، القاهرة ١٩٩٣ .

٥٩ – مصطفى صادق الرافعي: حديث القمر . مطبعة الاستقامة ، ط (٢)١٩٤٧ .

٦٠ – النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .دار المعارف، القاهرة١٩٧٧ .

٦١ – نبوية موسى: ديوان السيدة نبوية موسى. مطبعة مجلة الفتاة ، ط (١) مايو ١٩٣٨ .

ب - قصائد نشرت في دوريات:

١ – إبراهيم زكي: اللحن التاسع أو لحن المسرة . السياسة – ١٩٣٣ .

٢ – احمد زكي ابو شادي: روبوت أو الإنسان الآلي. العصور ، المجلد (٣) العدد (١٧) يناير

. ١٩٢٩

٣ – أحمد فتحي مرسي: نهاية زعيم. الرسالة ، العدد (٣٩٧)١٩٤٢/٢/١٠ .

٤ – أحمد محرم: بين شاعرين في مصر . الجامعة ، ج – (١) السنة (٤) فبراير ١٩٠٣ .

٥ – بشر فارس: في جبال بافارية. المقتطف ، ١٩٣٧/٣/١ .

٦ – حسن كامل الصيرفي: عصبة الأمم . العصور ، المجلد (١) العدد (٦) فبراير ١٩١٨ .

٧ – إلى طغاة العالم. العصور ، المجلد (١) العدد(٦) فبراير١٩١٨ .

٨ – حفني ناصف: على البحيرة . الزهور ، يولية ١٩١٠ .

٩ – عيون وعيون . الزهور يولية ١٩١٠ .

١٠ – سيد قطب: هتاف روح. الرسالة (٨٧٧) ١٩٥٠/٤/١ .

١١ – دعاء الغريب . الكتاب ، يونيو ١٩٥٠ .

١٢ – عادل الغضبان: أيها الجندي . الكتاب ، المجلد (١) نوفمبر ١٩٤٥ .

١٣ – عبدالحليم المصري: الشرق والغرب . الزهور ، ديسمبر ١٩١١ .

١٤ – عبدالعليم القباني: نكبة الإسكندرية . الثقافة (١٣١)١٩٤١/٧/١

١٥ – عبداللطيف النشار : بين أثينا وبين روما . الرسالة (٣٨٦) ١٩٤٠/١١/٢٥ .

١٦ – أبناء نيرون. الرسالة (٣٩١) ١٩٤١/١٢/٣٠ .

١٧ – بعد الفاجعة . الرسالة (٤١٦) ١٩٤١/٦/٢٣ .

١٨ – غارة . الرسالة (٤١٧) ١٩٤١/٦/٣٠ .

١٩ – مدينة بلا نساء . الرسالة(٤٢٠) ١٩٤١/٧/٢١ .

٢٠ – علي الجارم: الشرق . الكتاب ، نوفمبر ١٩٤٥ .

٢١ – علي العزبي : نابليون الكبير وإحدى معشوقاته. مجلة أنيس الجليس ١٩٠٤/٥/٣١ .

٢٢ – علي محمود طه: محنة باريس . الرسالة (٣٦٩) ١٩٤٠/٧/٢٩ .

٢٣ – فؤاد بليبل: العلم والحرب . الثقافة (٩٠) ١٩٤٠/٩/١٧ .

٢٤ – بين الشرق والغرب. الرسالة (٣٨٣) ١٩٤٠/١١/٤ .

٢٥ – محمد أبو الفتح البشبيشي : مرثية لشكسبير . أبولو ، مايو١٩٣٣ .

٢٦ – محمد توفيق علي : مجد العرب . الزهور ، يوليو ١٩١١ .

٢٧ – محمد عبدالغني حسن: قبل السفر . أبولو، سبتمبر ١٩٣٢ .

٢٨ – القلوب المرضى. الرسالة (٣٩١) ١٩٤٠/١٢/٣٠ .

٢٩ – محمد عبدالمنعم الغرباوي: إلى عام ١٩٤٥ . الثقافة (٣١٥) ١٩٤٥/١/٩ .

٣٠ – محمود حسن إسماعيل: من جراح الحرب . الرسالة (٤٢٥) ١٩٤١/٨/٢٥ .

٣١ – هاتف من الحرب . الرسالة (٣٣٥) ١٩٣٩/٩/٤ .

٣٢ – محمود الخفيف: الحرب الرسالة (٢٨٩) ١٩٣٩/١/١٦ .

٣٣ – وداع . الرسالة (٣٢٧) ١٩٣٩/١٠/٩ .

٣٤ – النسر المهيض . الرسالة (٣٥٠) ١٩٤٠/٣/١٨ .

٣٥ – ياشرق . الرسالة (٧٥٧) ١٩٤٨/١/٥ .

٣٦ – محمود غنيم: شبح الحرب . الثقافة ، ١٩٣٩/٥/٢٣ .

٣٧ – مصطفى صادق الرافعي: التفجع لمجد الشرق . الجامعة ، ج – (٩) النسة (٣) ١٩٠٢ .

٣٨ – بين شاعرين . الجامعة ، ج – (١) السنة (٤) فبراير١٩٠٣ .

٣٩ – المرأة الشرقية والغربية. الجامعة ج – (١٠،٩) السنة (٤) ١٩٠٤

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

١ – إبراهيم رماني (دكتور): المدينة في الشعر العربي ، الجزائر نموذجاً . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ .

٢ – إبراهيم عبدالقادر المازني: الشعر غاياته ووسائطه، دراسة وتحليل د. مدحت الجيار . دار الصحوة للنشر – القاهرة ط (٢) ١٩٨٦ .

٣ – إبراهيم المصري: عشرة من الخالدين . دار المعارف بمصر – اقرأ (٢٥٦) ١٩٤٦ .

٤ – إحسان عباس (دكتور): العرب في صقلية . دار الثقافة – بيروت ١٩٧٥ .

٥ – أحمد إبراهيم الهواري (دكتور): مقدمة «عذراء الهند لأمير الشعراء أحمد شوقي». عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة ط (١) ٢٠٠٥ .

٦ – إسماعيل أدهم ناقداً . دار المعارف ، ط (١) ١٩٩٠ .

٧ – الغرب المتخيل . ضمن أبحاث المؤتمر الإقليمي : تقاليد الاختلاف في الثقافة العربية ، جامعة الكويت ٢٠٠٢ .

٨ – أحمد زكي عبدالحليم: أحمد شوقي شاعر الوطنية . كتاب الهلال (٣٢٢) ١٩٧٧ .

٩ – أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن ج – (١). مطبعة مصر ، ط (١) ١٩٣٤ .

١٠ – أحمد الصاوي محمد: مأساة فرنسا. دار المعارف – القاهرة د.ت.

١١ – أحمد عتمان (دكتور) وآخرون: توفيق الحكيم – الكتاب التذكاري. المركز القومي للآداب – القاهرة ١٩٨٨ .

١٢ – أحمد كمال زكي (دكتور): الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة، مؤسسة كليوبترة، ط (٢). القاهرة ١٩٨٢ .

١٣ – أحمد محمد الحوفي (دكتور): وطنية شوقي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط(٤) ١٩٧٨ .

١٤ – أحمد هيكل (دكتور): الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة دار المعارف ط (٧) ١٩٧٩ .

١٥ – تطور الأدب الحديث في مصر . دار المعارف، ط (٥) ١٩٨٧ .

١٦ – إدوارد سعيد: الاستشراق ، نقلة إلى العربية كمال أبو ديب .مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ، ط (٦) ٢٠٠٣ .

١٧ – أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة (١١) ١٩٩٦ .

١٨ – أسامة بن منقذ: الاعتبار دار الهلال – القاهرة ٢٠٠٢ .

١٩ – إسماعيل أدهم (دكتور): المؤلفات الكاملة، الجزء الثالث تحرير وتقديم د.أحمد إبراهيم الهواري. دار المعارف ١٩٨٦ .

٢٠ – إلياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة . منشورات دار المكشوف، ط (٢) ١٩٤٥ .

٢١ – إلياس خوري: الذاكرة المفقودة . مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ط (١) ١٩٨٢ .

٢٢ – اليكسي جورافسكي: الإسلام والمسيحية ، ترجمة د.خلف محمد الجراد. سلسلة عالم

المعرفة (٢١٥) الكويت ١٩٩٦ .

٢٣ – أميرة حلمي مطر (دكتور): فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣ .

٢٤ – أنس داود (دكتور): عبدالرحمن شكري ، نظرات في شعره . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

٢٥– أنور المعداوي: علي محمود طه الشاعر والإنسان . الهيئة المصرية العامة للكتاب – الألف كتاب الثاني (٢١) ١٩٨٦ .

٢٦ – إيهاب النجدي: شعر عبدالرحمن صدقي ، دراسة فنية . رسالة ماجستير مودعة بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٩٧ .

٢٧ – الباقلاني: (أبو بكر محمد بن الطيب) إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف ١٩٥٤ .

٢٨ – ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ج – ١، تحقيق د.إحسان عباس. الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس ط (١) ١٩٨١ .

٢٩ – بكري شيخ (دكتور): البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، علم البديع .دار العلم للملايين – بيروت ط(١) ١٩٨٧ .

٣٠ – بلفنش : عصر الأساطير ، ترجمة رشدي السيسي . دار النهضة العربية ، الألف كتاب (٥٦٤) القاهرة ١٩٦٦ .

٣١ – توفيق الحكيم: عصفور من الشرق . مكتبة الآداب – القاهرة ١٩٨٤ .

٣٢ – توماس باترسون: الحضارة الغربية الفكرة والتاريخ ، ت. شوقي جلال . الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤ .

٣٣ – جابر عصفور (دكتور) الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ط (٢) ١٩٨٣ .

٣٤ – الرحلة إلى الآخر في القرن التاسع عشر . ضمن أبحاث ندوة مجلة العربي «الغرب بعيون عربية» – الكويت ٢٧ – ٢٠٠٣/١٢/٢٩ .

٣٥– الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): رسائل الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة

الخانجي ١٩٦٤ .

٣٦ – الحيوان ، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون . الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠٠٢ .

٣٧ – الجبرتي (عبدالرحمن): عجائب الآثار في التراجم والأخبار . طبعة بولاق – د.ت.

٣٨ – الجبرتي والشيخ حسن العطار: مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس . مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٩٨ .

٣٩ – الجرجاني (علي بن محمد): التعريفات ، وضع حواشيه محمد بابل عيون السود . دار الكتب العلمية – بيروت ، ط (١)٢٠٠٠ .

٤٠ – جمال حمدان (دكتور): إستراتيجية الاستعمار والتحرير . دار الهلال ، د.ت

٤١ – المدينة العربية . دار الهلال ، ١٩٩٦ .

٤٢ – نحن وأبعادنا الأربعة . دار المعارف – اقرأ (٦٨٨) ٢٠٠٣ .

٤٣ – جلال آل أحمد: الابتلاء بالتغرب. ترجمة إبراهيم الدسوقي شتا. المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ١٩٩٩ .

٤٤ – جمعة شيحة (دكتور): القيم والخصال في شجرة الاستشراق الإسباني .مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري – الكويت ٢٠٠٤ .

٤٥ – جودت الركابي (دكتور): في الأدب الأندلسي .دار المعارف ، القاهرة١٩٨٠ .

٤٦ – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ .

٤٧ – جورج طرابيشي: شرق وغرب ، رجولة وأنوثة . دار الطليعة ، بيروت ط (٤) ١٩٩٧ .

٤٨ – جون كوين: بناء لغة الشعر ، ترجمة د.أحمد درويش . دار المعارف ، ط (٣) ١٩٩٣ .

٤٩ – جيرار جنيت: مدخل لجامع النص ، ترجمة عبدالرحمن أيوب . دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ، ط (٢) ١٩٨٦ .

٥٠ – حازم الببلاوي (دكتور): نحن والغرب ، عصر المواجهة أم التلاقي ؟. دار الشروق – القاهرة ط (١) ١٩٩٩ .

٥١ – حسن توفيق : شعر بدر شاكر السياب ، دراسة فنية وفكرية . دار أسامة للنشر – الأردن

. ١٩٩٧

٥٢ – حسن توفيق العدل : رسائل البشري في السياحة بألمانيا وسويسرا ١٨٨٩، دراسة وتحقيق د. محمد حسن عبدالعزيز. كتاب رابطة الأدباء بالكويت ، د.ت .

٥٣ – حسن حنفي (دكتور): مقدمة في علم الاستغراب. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – مجد – بيروت ط(٢)٢٠٠٠ .

٥٤ – حسين مؤنس (دكتور): رحلة الأندلس . الشركة العربية للطباعة والنشر – القاهرة١٩٦٣ .

٥٥ – حسين محمد فهيم (دكتور): أدب الرحلات . عالم المعرفة (١٣٨) الكويت – يونيو ١٩٨٩ .

٥٦ – خليل الشيخ (دكتور): باريس في الأدب العربي الحديث . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٩٨ .

٥٧ – خير الدين الزركلي : الأعلام . دار العلم للملايين – بيروت ط (١٤)١٩٩٩ .

٥٨ – دار السويدي : قائمة المشروع الجغرافي العربي «ارتياد الآفاق». دار السويدي، أبوظبي.

٥٩ – ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة د. محمد يوسف نجم. دار صادر – بيروت ١٩٦٧ .

٦٠ – رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د.مصطفى بدوي . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣ .

٦١ – رجاء عيد (دكتور): فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور . منشأة المعارف – الإسكندرية ط (٢).

٦٢ – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق د. محمد قرقزان. مطبعة الكاتب العربي – دمشق ط (٢) ١٩٩٤ .

٦٣ – رفاعة رافع الطهطاوي : تلخيص الإبريز في تلخيص باريز. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

٦٤ – مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية. المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٢ .

٦٥ – روجيه جارودي: حفارو القبور ، ترجمة عزة صبحي . دار الشروق – القاهرة ط (٣) ٢٠٠٢

٦٦ – زكي مبارك (دكتور): ذكريات باريس . المطبعة الرحمانية – القاهرة ١٩٣١ ، و: طبعة دار الهلال ، كتاب الهلال (٦٢٠) أغسطس٢٠٠٢

٦٧ – النثر الفني في القرن الرابع الهجري . دار الجيل ، بيروت ١٩٧٥ .
٦٨ – حافظ إبراهيم ، إعداد كريمة زكي مبارك . الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (٣٥٠)١٩٧٨ .
٦٩ – زكي نجيب محمود (دكتور): الشرق الفنان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .
٧٠ – سالم المعوش (دكتور): صورة الغرب في الرواية العربية . مؤسسة الرحاب الحديثة – بيروت ، ط ١٩٨١ .
٧١ – سعد عبدالعزيز مصلوح (دكتور): الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية . عالم الكتب ، القاهرة ط(٣) ١٩٩٣ .
٧٢ – في النص الأدبي. عالم الكتب ، القاهرة ط(٣) ٢٠٠٢ .
٧٣ – سليمان العسكري (دكتور) وآخرون: الإسلام والغرب . كتاب العربي (٤٩)الكويت ٢٠٠٢ .
٧٤ – ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل): المخصص . دار الآفاق الجديدة – بيروت ، د.ت
٧٥ – المحكم والمحيط الأعظم ، تحقيق عبدالحميد هنداوي .دار الكتب العلمية – بيروت٢٠٠٠ .
٧٦ – سيسل دي لويس: الصورة الشعرية ، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون . وزارة الثقافة والإعلام بالعراق – دار الرشيد ١٩٨٢ .
٧٧ – شاكر عبدالحميد (دكتور): التفضيل الجمالي . عالم المعرفة (٢٦٧) الكويت ٢٠٠١ .
٧٨ – ابن شداد: سيرة صلاح الدين الأيوبي «النوادر السلطانية» دار المنار – القاهرة، ط(١) ٢٠٠٠ .
٧٩ – شكري عياد (دكتور): مقدمة «الذكرى المئوية لميلاد الدكتور زكي مبارك». الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ .
٨٠ – شوقي ضيف: (دكتور) الأدب العربي المعاصر في مصر . دار المعارف ، ط (١٢) ١٩٩٩ .
٨١ – شوقي شاعر العصر الحديث . دار المعارف، ط (١٣) ١٩٩٨ .
٨٢ – صالح جودت: بلابل من الشرق . دار المعارف ، اقرأ (٣٥٥)١٩٨٤ .
٨٣ – صلاح فضل (دكتور): إنتاج الدلالة الأدبية ، قراءة في الشعر والقص والمسرح. الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٣ .
٨٤ – الطاهر أحمد مكي (دكتور): دراسات أندلسية . دار المعارف ، ط (٢) ١٩٨٣ .

٨٥ – الشعر العربي المعاصر ، روائعه ومدخل لقراءته . دار المعارف ط (٤) ١٩٩٠ .

٨٦ – في الأدب المقارن. دار المعارف ، ط (٣) ١٩٩٧ .

٨٧ – الطاهر لبيب وآخرون: صورة الآخر ، العربي ناظراً ومنظوراً إليه . مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت ١٩٩٩ .

٨٨ – الطاهر لبيب: الآخر في ثقافة مقهورة . باحثات ، الكتاب الخامس ، بيروت ١٩٩٨ – ١٩٩٩ .

٨٩ – طه حسين (دكتور): حافظ وشوقي. مكتبة الخانجي – القاهرة ط (٢) ١٩٦٦ .

٩٠ – عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . نهضة مصر – القاهرة ، د.ت.

٩١ – الإنسان في القران الكريم . دار الهلال – القاهرة ١٩٧١ .

٩٢ – تذكار جيتي . دار المعارف – القاهرة ١٩٨١ .

٩٣ – بين الكتب والناس . دار المعارف ط (٤) ١٩٨٥ .

٩٤ – مطالعات في الكتب والحياة . دار المعارف ط (٤) ١٩٨٧ .

٩٥ – عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني : الديوان في النقد والأدب ج١ مكتبة السعادة بمصر ، ط (١) أبريل ١٩٢١ .

٩٦ – عباس محمود العقاد وآخرون: مهرجان أحمد شوقي ١٩٥٨ . القاهرة ١٩٦٠ .

٩٧ – عبدالباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه . دار الوفاء للطباعة والنشر – المنصورة ، ط(٢) ١٩٩٣ .

٩٨ – عبدالحميد الكيلاني وعبدالحفيظ الروبي: محمد أبو شادي، دراسة أدبية تاريخية. مطبعة حجازي – القاهرة ١٩٩٣ .

٩٩ – عبدالرحمن الرافعي: الثورة العرابية والاحتلال البريطاني. مركز النيل للإعلام ، دراسات قومية (٣) – القاهرة ١٩٧٩ .

١٠٠ – مصر والسودان في أوائل عهد الاحتلال البريطاني . مطبعة الفكر بمصر ، ط (٢)١٩٤٨ .

١٠١ – مصطفى كامل .مطبعة لجنة التأليف والنشر – القاهرة (٢)١٩٤٥ .

١٠٢ – مصر بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ . مركز النيل للإعلام ، القاهرة د.ت .

١٠٣ – مصر في مواجهة الحملة الفرنسية . مركز النيل للإعلام ، دراسات قومية (٢) د.ت.

١٠٤ – عبدالرحمن شكري : المؤلفات النثرية الكاملة ، تحرير وتقديم د.أحمد إبراهيم الهواري.

المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ١٩٩٨ .

١٠٥ – عبدالرحمن صدقي: الشرق والإسلام في أدب جوته. كتاب الهلال (١٩٥)١٩٦٧ .

١٠٦ – الشاعر الرجيم بودلير . دار المعارف بمصر – اقرأ (٧) ط (٢)، د.ت.

١٠٧ – ألوان من الحب . كتاب الهلال (٢٣١) ١٩٧٠ .

١٠٨ – عبدالرزاق حسين (دكتور). الأندلس في الشعر العربي المعاصر . مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري – الكويت٢٠٠٤ .

١٠٩ – عبدالستار إبراهيم الهيتي: الحوار ..الذات والآخر . وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر ، كتاب الأمة (٩٩).

١١٠ – عبدالسلام المسدي(دكتور): الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب – تونس ١٩٧٧ .

١١١ – عبدالسلام هارون: تهذيب سيرة ابن هشام. مكتبة القرآن – القاهرة ١٩٩٦ .

١١٢ – عبدالعزيز الدسوقي (دكتور): جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة ١٩٧١ .

١١٣ – مدرسة الديوان وأثرها في الشعر. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦ .

١١٤ – عبدالعظيم رمضان (دكتور): تاريخ أوربا والعالم في العصر الحديث . الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت

١١٥ – عبدالعليم القباني: فخري أبو السعود حياته وشعره . الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٣ .

١١٦ – عبدالفتاح الشطي (دكتور): قراءة في دواوين عبدالرحمن شكري . الهيئة المصرية العامة للكتاب – المكتبة الثقافية (٥٠٦) ١٩٩٥ .

١١٧ – عبدالقادر القط (دكتور): الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. دار النهضة – بيروت ١٩٨١ .

١١٨ – عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني ، صححه الشيخان محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي. دار المعرفة – بيروت ١٩٩٤ .

١١٩ – أسرار البلاغة ، تصحيح الشيخ محمد عبده والسيد محمد رشيد رضا. دار المنار، القاهرة ط (٢) د.ت.

١٢٠ – عبداللطيف عبدالحليم (دكتور): شعراء ما بعد الديوان ج٢. مكتبة النهضة المصرية ،

١٩٨٩ .

١٢١ – أدب ونقد. مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٨ .

١٢٢ – شعراء ما بعد الديوان ج – ١. مكتبة النهضة المصرية ، ط (١) ١٩٨٧.

١٢٣ – دراسات نقدية . مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٩٤ .

١٢٤ – القونت لوقانور، دراسة وترجمة. مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٩٥ .

١٢٥ – حديث الشعر. الدار المصرية اللبنانية – القاهرة ط (١)٢٠٠٤ .

١٢٦ – عبدالله شرف : شعراء مصر (١٩٠٠ – ١٩٩٠). المطبعة العربية الحديثة – القاهرة ١٩٩٣ .

١٢٧ – عبدالمحسن طه بدر (دكتور): تطور الرواية العربية الحديثة في مصر . دار المعارف ، ط(٣) ١٩٧٧ .

١٢٨ – عبدالواحد لؤلؤة (دكتور): الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ط (٢) ١٩٩٥ .

١٢٩ – عبدالوهاب المسيري (دكتور): الصهيونية والحضارة الغربية .كتاب الهلال (٦٣٢) أغسطس ٢٠٠٣ .

١٣٠ – عبدالوهاب النجار : قصص الأنبياء .دار التراث – القاهرة ١٩٨٥ .

١٣١ – عرفان شهيد (دكتور): العودة إلى شوقي ، أو بعد خمسين عاماً. الأهلية للنشر والتوزيع – بيروت ١٩٨٦ .

١٣٢ – عزت عامر: البعثات العلمية في عصري محمد علي وإسماعيل . ضمن أبحاث ندوة مجلة العربي «الغرب بعيون عربية» ديسمبر ٢٠٠٣ .

١٣٣ – العسقلاني (الإمام): فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، ترقيم وتبويب محمد فؤاد عبدالباقي، مكتبة الصفا – القاهرة ٢٠٠٣ .

١٣٤ – علي شلش (دكتور): اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ .

١٣٥ – علي عشري زايد (دكتور): عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة دار العروبة بالكويت ١٩٨١ .

١٣٦ – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – الشركة العامة للنشر

والتوزيع – طرابلس ، ط (١) ١٩٧٨ .
١٣٧ – علي النجدي ناصف: من قضايا اللغة والنحو . مكتبة نهضة مصر د.ت.
١٣٨ – غاستون باشلار: جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت ط (٣) ١٩٧٨ .
١٣٩ – غوستاف لوبون: حضارة العرب ، ترجمة عادل زعيتر . الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠٠٠ .
١٤٠ – ابن فارس (أحمد بن فارس بن زكريا): الصاحبي في فقه اللغة العربية ، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر. الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣ .
١٤١ – فؤاد صروف: مذبح المريخ . مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر – اقرا (٣) د.ت
١٤٢ – الفتح بن خاقان: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس . طبعة مصر ، ١٣٢٥هـ .
١٤٣ – فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والرجل الأخير، ترجمة : حسين أحمد أمين . مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٩٢ .
١٤٤ – فرناندو دي لاجرانخا: تأثيرات عربية في حكايات إسبانية ، ترجمة د. عبداللطيف عبدالحليم مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٦ .
١٤٥ – قاسم عبده قاسم (دكتور): ماهية الحروب الصليبية. عالم المعرفة (١٤٩) الكويت ، مايو ١٩٩٠ .
١٤٦ – قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى .مكتبة الخانجي ، ط (٣)١٩٧٩ .
١٤٧ – كروتشه (بندتو): المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي . دار الفكر العربي، ط (١) ١٩٤٧ .
١٤٨ – لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة ، تحقيق د. محمد عبدالله عنان . مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط(١)، (ج٣)١٩٧٥ ، (ج٤) ١٩٧٧ .
١٤٩ – مارتن هيدجر: في الفلسفة والشعر، ترجمة د.عثمان أمين. الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٣ .
١٥٠ – المالقي (أحمد): رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق د.أحمد محمد الخراط. دار القلم – دمشق ، ط(٢)١٩٨٥ .
١٥١ – ماهر حسن فهمي (دكتور): الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث . معهد البحوث والدراسات العربية – القاهرة ١٩٧٠ .

١٥٢ – المباركفوري (محمد بن عبدالرحمن): تحفة الأحوذي ، شرح جامع الترمذي . بيت الأفكار الدولية – عمان د.ت.

١٥٣ – المبرد (أبو العباس) :الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـدار الفكر – القاهرة ، ط(٣) ١٩٩٧ .

١٥٤ – مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصلحات في اللغة والأدب . مكتبة لبنان – بيروت، (٢) ١٩٨٤ .

١٥٥ – مجموعة كتاب: الغرب بعيون عربية. كتاب العربي (٦٠)، الكويت ٢٠٠٥ .

١٥٦ – مجموعة من المحررين: المنجد في الأعلام. دار المشرق – بيروت ، ط (١٩)١٩٩٢ .

١٥٧ – محمد إبراهيم حور (دكتور): النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم .مكتبة المكتبة – أبو ظبي، ط (٢) ١٩٨٤.

١٥٨ – محمد إبراهيم الفيومي(دكتور): اللقاءات التاريخية بين الإسلام والغرب . المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، قضايا إسلامية (٨) – القاهرة ١٩٩٥ .

١٥٩ – محمد حسين هيكل (دكتور): الشرق الجديد. دار المعارف – القاهرة ، ط(٢)١٩٩٠ .

١٦٠ – زينب «مناظر وأخلاق ريفية» مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٧ .

١٦١ – محمد راتب حلاق : نحن والآخر ، دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي. اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٧ .

١٦٢ – محمد رجب النجار (دكتور): التراث القصصي في الأدب العربي . ذات السلاسل – الكويت ، المجلد (١) ١٩٩٥ .

١٦٣ – محمد زكريا عناني (دكتور): الموشحات الأندلسية . عالم المعرفة (٣١) – الكويت ١٩٨٠ .

١٦٤ – محمد عبدالجواد : تقويم دار العلوم . صورة من العدد الماسي ، د.ن.

١٦٥ – محمد عبدالغني حسن: معرض الأدب والتاريخ الإسلامي . مكتبة الآداب – القاهرة ١٩٤٧ .

١٦٦ – محمد علي دبور (دكتور): الحروب الصليبية. دار الهاني ت القاهرة ٢٠٠٥ .

١٦٧ – محمد عمارة (دكتور): العرب والتحدي . عالم المعرفة (٢٩) الكويت ١٩٨٠ .

١٦٨ – محمد عناني (دكتور): المصطلحات الأدبية الحديثة .الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط (٢) ١٩٩٧ .

١٦٩ – محمد عيسى صالحية (دكتور): البلاد الروسية في عين الشيخ محمد عياد الطنطاوي . ضمن ابحاث ندوة مجلة العربي " الغرب بعيون عربية " – الكويت ٢٧ – ٢٠٠٣/١٢/٢٩ .

١٧٠ – محمد غنيمي هلال (دكتور): الأدب المقارن . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط (٣) د.ت.

١٧١ – دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده .دار نهضة مصر ، د.ت.

١٧٢ – محمد فتوح أحمد (دكتور): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧ .

١٧٣ – محمد محمد حسين (دكتور): الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر . مكتبة الآداب – القاهرة ، د.ت

١٧٤ – محمد محمود ربيع ، إسماعيل صبري مقلد (محرران): موسوعة العلوم السياسية جامعة الكويت١٩٩٣ – ١٩٩٤ .

١٧٥ – محمد محمود رضوان: صفحات مجهولة من حياة زكي مبارك .كتاب الهلال ، ١٩٧٤ .

١٧٦ – محمد مفيد قميحة (دكتور): الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر. دار الآفاق – بيروت ١٩٨١ .

١٧٧ – محمد مندور (دكتور): الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الأولى . نهضة مصر ، ١٩٧٨.

١٧٨ – محمد نبيه حجاب (دكتور): الصراع الأدبي بين العرب والعجم . المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والنشر – المكتبة الثقافية (٩٢) ١٩٦٣ .

١٧٩– محمد الهادي الطرابلسي (دكتور): خصائص الأسلوب في الشوقيات . المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ١٩٩٦ .

١٨٠ – محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا . كتاب الهلال (٤٤٢)١٩٨٧ .

١٨١ – مختار أبو غالي (دكتور): المدينة في الشعر العربي المعاصر . عالم المعرفة (١٩٦) ١٩٩٥ .

١٨٢ – الشعر ولغة التضاد . حوليات كلية الآداب (١٠٣) – الكويت١٩٩٤ – ١٩٩٥ .

١٨٣ – المرزباني: معجم الشعراء ، صححه وعلق عليه د. ف كرنكو .دار الجيل . بيروت ط (١) ١٩٩١ .

١٨٤ – مصطفى عبدالرزاق: مذكرات مسافر ، تحرير وتقديم: أشرف أبو اليزيد. دار السويدي للنشر والتوزيع – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٤ .

١٨٥ – منذر الجبوري : أيام العرب وأثرها في الشعر الجاهلي . دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٦ .

١٨٦ – ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب . دار المعارف – القاهرة ١٩٧٩

١٨٧ – ناجي نجيب (دكتور): الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق . دار الكلمة للنشر – بيروت ١٩٨١.

١٨٨ – توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة . دار الهلال – القاهرة ١٩٨٧ .

١٨٩ – نازك الملائكة : الصومعة والشرفة الحمراء . دار العلم للملايين – بيروت ، ط (٢) ١٩٧٩ .

١٩٠ – قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين – بيروت ١٩٧٨ .

١٩١ – نوري الجراح: المشروع الجغرافي العربي «ارتياد الآفاق» ضمن ابحاث ندوة مجلة العربي «الغرب بعيون عربية» الكويت ٢٧ – ٢٩/١٢/٢٠٠٣ .

١٩٢ – هـ .أ .ل . فشر : تاريخ أوربا في العصر الحديث (١٧٨٩ – ١٩٥٠)، تعريب أحمد نجيب هاشم، وديع الضبع . دار المعارف ، ط (٩)١٩٩٣ .

١٩٣ – هـ . ب. تشارلتن: فنون الأدب ، تعريب د.زكي نجيب محمود. لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط (٢) ١٩٥٩ .

١٩٤ – هنتنجتون : صدام الحضارات ، ترجمة طلعت الشايب كتاب سطور – القاهرة ١٩٩٩ .

١٩٥ – وليم الخازن (دكتور): الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية . دار العلم للملايين – بيروت ط (٣) ١٩٩٢ .

١٩٦ – يوسف حسن نوفل (دكتور): أصوات النص الشعري . الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ١٩٩٥ .

١٩٧ – يوسف خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية . دار لسان العرب – بيروت ، د.ت.

ثالثاً: الدوريات

١ – الآداب : العدد (٤ ، ٥) ١٩٨٣ .

٢ – الإثنين والدنيا: ١٩٣٤/٣/٧ .

٣ – الأهرام : ٢٠٠٢/٥/٢٢ – ٢٠٠٠/٩/١٤ .

٤ – الثقافة : العدد (٢) ١٩٣٩/١/١٠ – (٢٨) ١٩٣٩/٧/١١

- العدد (٧٧) ١٩٤٠/٦/١٨ - ٢٩/١٠/١٩٤٠

- العدد (٣٢٣) ١٩٤٥/٣/٦ - (٣٥١) ١٩٤٥/٩/١٨

- العدد (٤٣٨) ١٩٤٧/٥/٢٠ - (٥٣٨) ١٩٤٩/٤/١٨

- العدد (٥٨٨) ١٩٥٠/٤/٣ - (٦٠٩) ١٩٥٠/٨/٢٨

٥ - الثقافة (الجزائر): العدد (٨٥) فبراير ١٩٨٥ .

٦ - الجامعة: ج - (٩) السنة الخامسة ١٩٠٦/١١/١٥ .

٧ - الجامعة العثمانية: العدد(١) ١٨٩٩/٣/١٥ .

٨ - الرسالة: العدد (١) ١٩٣٣/١/١٥ - (٣٦) ١٩٣٤/٣/١٢

(٧٨) ١٩٣٤/١٢/٣١ - ١٩٣٦/١٠/١٩

(١٨٥) ١٩٣٧/١/١٨ - (٢٢٤) ١٩٣٧/١٠/١٨

(٢٥٨) ١٩٣٨/٦/١٣ - (٢٧٧) ١٩٣٨/١٠/٢٤

(٢٨٩) ١٩٣٩/١/١٦ - (٣٢٣) ١٩٣٩/٩/١١

(٣٢٤) ١٩٣٩/٩/١٨ - (٣٢٧) ١٩٣٩/١٠/٩

(٣٦٤) ١٩٤٠/٦/٢٤ - (٣٦٥) ١٩٤٠/٧/١

(٣٦٨) ١٩٤٠/٧/٢٢ - (٣٦٩) ١٩٤٠/٧/٢٩

(٣٨١) ١٩٤٠/١٠/٢١ - (٣٨٢)١٩٤٠/١٠/٢٨

(٣٨٥) ١٩٤٠/١١/١٨ .

٩ - الزهور: العدد (١) مارس ١٩١٠ - أغسطس ١٩١٠.

ديسمبر ١٩١٠ - مارس ١٩١١

ديسمبر ١٩١١

١٠ - عالم الفكر: العدد (١) أبريل - يونيو ١٩٨١

(١) مجلد (١٧) أبريل - يونيو ١٩٨٦

(٢) مجلد (١٩) أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٨

(٣) مجلد (٢٢) يناير - يونيو ١٩٩٤ .

١١ – العربي (الكويت). العدد (٤٩١) أكتوبر ١٩٩٩ – (٥٣٤) مايو ٢٠٠٣ .

١٢ – فصول: العدد (١) مجلد (٢) أكتوبر – ديسمبر ١٩٨٢

(٢) مجلد (٣) يناير – مارس ١٩٨٣

(١-٢) مجلد (٧) أكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧ .

١٣ – فتاة الشرق : ١٩٠٧/٥/١٥

١٤ – الكتاب: نوفمبر ١٩٤٥ .

١٥ – مجلتي : العدد (٢) مجلد (٢٠) ١٩٤٠/٧/١٤ .

١٦ – المقتطف : ١٩٢٦/٨/١ .

١٧ – المكشوف (بيروت): العدد (٢٠٥) ١٠ تموز ١٩٣٩ .

١٨ – وجهات نظر : العدد (٢٠) سبتمبر ٢٠٠٠ .

١٩ – الهلال: الجزء (٣) مجلد (٣٣) ١٩٢٤ – (١) مجلد (٢٦) ١٩٢٧

نوفمبر ١٩٣٥ – سبتمبر ١٩٥٠

اغسطس ١٩٦٤ – أكتوبر ١٩٧٠ .

مراجع أجنبية

* E.fischer:
The necessity of art .

* Hourani, Alpert: Arabic the ought in the liberal age 1798-1939. oxford university press, 1962.

* Magdi wahba , kamel al muhandes:
Dictionary of Arabic literary & linguistic terms .librairie duliban,1984

* Roger fowler :
The languge of literature .London,1971.

* S.moreh :
Town and country in modem Arabic poetry .Asian African studis 8, 1984

****

المحتوى

الفصل الرابع: البعد الإنساني

الفصل الخامس: البعد الفني

****

Image of the West in Modern Arabic Poetry

Dr. Ehab Alnagdi

الناشر



الكويت 2008